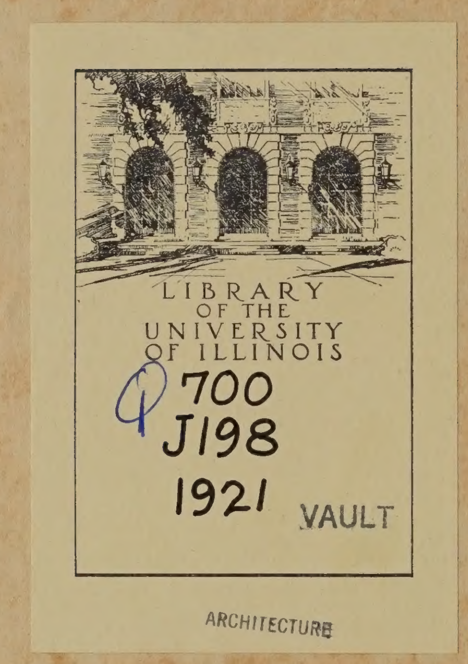
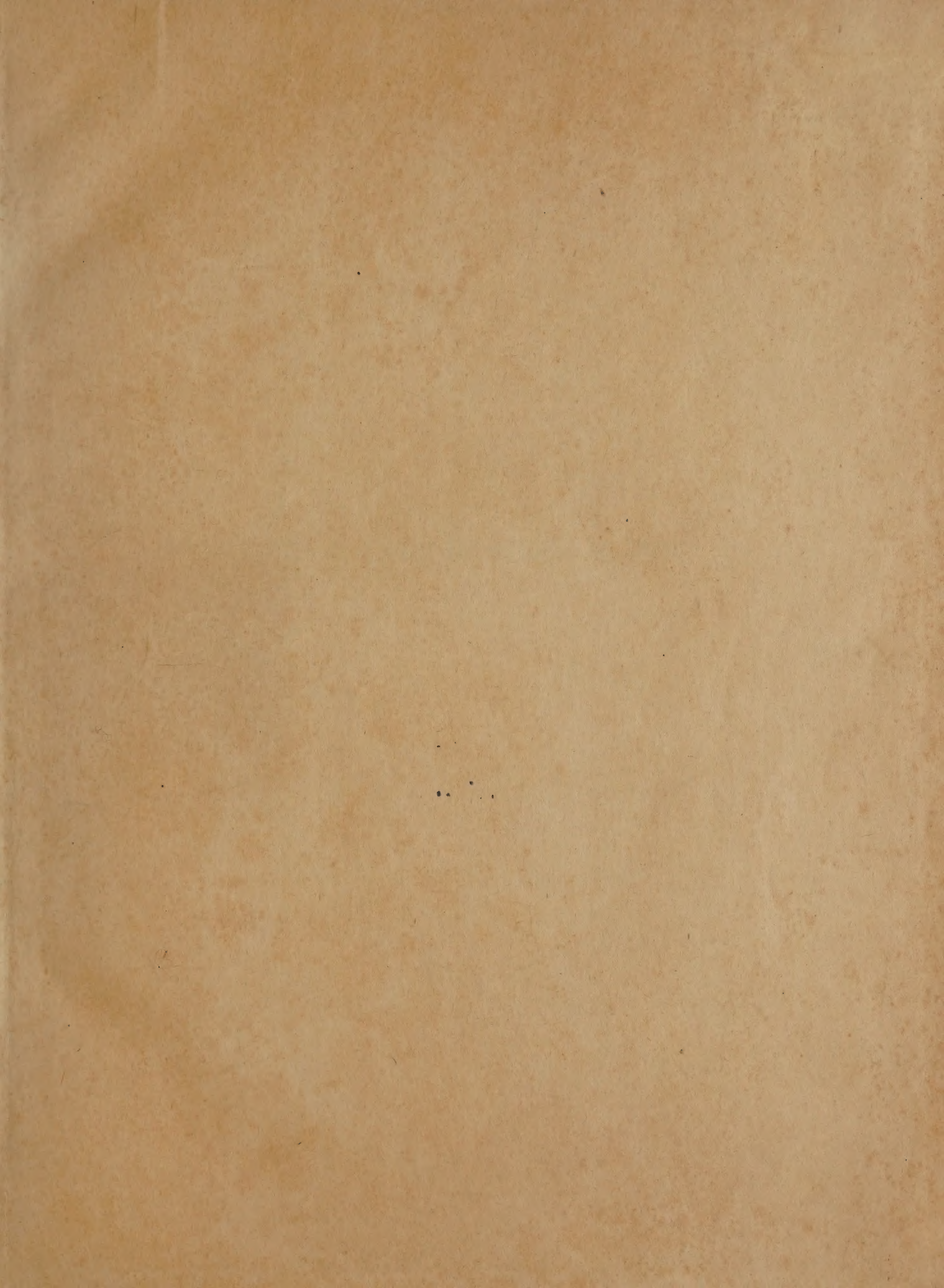
JAHRBUCH DER



JUNGEN KUNST 1921


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS





JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

Zugleich mit der Geſamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergeſtellt. Dieſer Ausgabe iſt ein handſchriftlich ſignierter Originalſtahlſtich von FELIXMÜLLER beigegeben.

JAHRBUCH
DER JUNGEN KUNST

HERAUSGEGEBEN VON PROF.
DR. GEORG BIERMANN

1921

LEIPZIG VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG

Zum Geleit.

ALS 1920 der erste Band dieses Jahrbuches erschien, konnte die Position der jungen Kunst als viel umstritten gelten. Für Menschen, die weniger begabt sind, das innere Wesen der Dinge ihren geistigen Ursprüngen nach zu verstehen, schien der Expressionismus nur das Schlagwort einer Mode zu sein, deren nahes Ende voreilige Propheten verkünden zu müssen glaubten. Die nachfolgenden Seiten erbringen den Beweis, daß die Sache der jungen Kunst weder der falschen Apostel bedarf, noch durch Beifall oder Ablehnung in ihren Zielen zu beeinflussen ist. Ihre dynamische Kraftentfaltung steht außerhalb aller rein ästhetischen Kunstbetrachtung, die den Ausgangspunkt kritischer Einstellung überkommener Anschauung entleiht. Diese schöpferische Jugend, ringend um letzte Freiheit im Geistigen, ist, unabhängig von den Grenzen völkischer Beengtheit, Manifestation eines neuen Ideals, das einmal in nicht zu ferner Zeit mit der Kraft seiner die Grenzen der Völker übersteigenden Sehnsucht nach universaler Einfühlung alle Vergangenheit überwinden und zu den lauteren Quellen reiner Menschlichkeit den Weg zurückgewinnen muß. Zugegeben, daß die junge Kunst heute an einem entscheidenden Wendepunkt ihrer Entfaltung angelangt ist, daß viel falsches Mitläufertum auf halbem Wege mit Recht verenden muß, die schöpferische Idee als solche, die einmal Auftrieb der Bewegung war, besteht dennoch, ist Dokument der Zeit geworden.

Aufgabe dieses neuen Bandes ist es deshalb nicht, letzte Werturteile zu fixieren. Vielmehr will unser Jahrbuch nur den Fluß der Bewegung in ihren wichtigsten Äußerungen für die Geschichte festhalten, zur Freude für den miterlebenden Kunstfreund und als Prüfstein für alle diejenigen, die heute

als Opfer jener falschen Einstellung im Geistigen, die den verkehrten Bildungsidealen der letzten Epoche erwuchs, noch nicht den Weg zum freudigen Bekenntnis für die Ziele einer neuen künstlerischen Jugend gefunden haben.

Auch dieser Band entnimmt einen wesentlichen Teil seines Inhalts den Veröffentlichungen, die der Cicerone im Lauf des letzten Jahrganges gebracht hat. Daneben aber sind zahlreiche Beiträge aufgenommen worden, die unsere Zeitschrift nicht veröffentlicht hat. Bleibt der Erfolg des ersten Bandes auch dieser neuen Darbietung treu, dann hoffen Herausgeber und Verlag, mit jedem Jahr ein weiteres Dokument neuzeitlichen Kunstschaffens der Öffentlichkeit unterbreiten zu können, das nicht nur Ausweis bester moderner Kunst und literarischen Könnens ist, sondern darüber hinaus auch Brücke werden soll zur Versöhnung der Völker und Plattform jener Gemeinsamkeit, von der aus allein noch das Schicksal Europas zum Guten zu wenden ist.

B.

Inhalts-Übersicht

Seite

Erich Heckel als Graphiker. *Von Eckart v. Sydow. Mit 16 Abbildungen* . . 1
Henri Matisse. *Von Adolphe Basler. Mit 4 Abbildungen* 16
Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch. *Von Wilhelm Fraenger. Mit 1 Abb.* 21
Erich Waske. *Von Joachim Kirchner. Mit 9 Abbildungen* 26
Curt Herrmann. *Von Albert Lamm. Mit 10 Abbildungen* 35
Die Zeichen-Sprache der Kunst (Betrachtungen zum Werk Gustav Wolfs). *Von Richard Benz. Mit 4 Abbildungen* 47
Neue Sammlungen in Dänemark u. Skandinavien. *Von Alfred Gold. Mit 10 Abbild.* 56
Lodewijk Schelfhout. *Von F. M. Huebner. Mit 15 Abbildungen* 65
Maria Uhden. *Von Oskar Maria Graf. Mit 15 Abbildungen* 81
Die Genfer Internationale Kunstausstellung. *Von Theodor Däubler* 91
George Grosz. *Von Willi Wolfradt. Mit 12 Abbildungen* 97
Marie Laurencin. *Von H. v. Wedderkop. Mit 12 Abbildungen* 113
Oskar Moll. *Von Heinz Braune-Krickau. Mit 15 Abbildungen* 125
Afrikanische und ozeanische Kunst. *Von Eckart v. Sydow. Mit 13 Abbildungen* 137
Oskar Fischer. *Von Adolf Behne. Mit 5 Abbildungen* 148
Pablo Picasso und der Kubismus. *Von Adolphe Basler. Mit 5 Abbildungen* 153
Die absolute Plastik Oswald Herzogs. *Von Alfred Kuhn. Mit 8 Abbildungen* 161
Otto Gleichmann. *Von Ludwig Beil. Mit 12 Abbildungen* 169
Impressionismus und Expressionismus. *Von Hans Franck* 175
Magnus Zeller. *Von Paul Fechter. Mit 15 Abbildungen* 185
Henri Rousseau. *Von Helmud Kolle. Mit 13 Abbildungen* 201
E. A. Weber. *Von Kurt Pfister. Mit 10 Abbildungen* 213
Dadaismus. *Von H. v. Wedderkop* 216
Kunstsommer in Paris. *Von Adolphe Basler. Mit 7 Abbildungen* 225
Ernst Barlach. *Von Hans Friedeberger. Mit 14 Abbildungen* 233
Das Dilemma des Schaffenden. *Von Egon Hofmann-Linz* 244
Walter Alfred Rosam. *Von Ernst Fuhrmann. Mit 6 Abbildungen* 252
Carl Schwalbach. *Von Willi Wolfradt. Mit 9 Abbildungen* 258
Oskar Schlemmer. *Von Paul F. Schmidt. Mit 12 Abbildungen* 269
Kunstwende (Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem.). *Von Georg Biermann* 281
Der Maler und Graphiker Joseph Achmann. *Von Georg Britting. Mit 8 Abbild.* 291
Neue Wege im Kunstgewerbe. *Von Oskar Maria Graf. Mit 12 Abbildungen.* 297
Amerikanische Künstlerprofile. *Von Frank E. W. Freund. Mit 15 Abbildungen.* 305
Produktivität. *Bemerkungen von Max Krell* 319
Eberhard Viegener. *Von Will Frieg. Mit 12 Abbildungen* 321
Die Lage der Kunst. *Von Kasimir Edschmid* 332
Der Maler Georg Schrimpf. *Von Oskar Maria Graf. Mit 7 Abbildungen* . . 337
Emmanuel Gondouin. *Von Paul Colin. Mit 9 Abbildungen* 346
Die antinaturalistische Kunst im Spiegel der altgriechischen Philosophie. *Von Alfred Strobel-Innsbruck* 351

Graphische Originalbeiträge.

Felixmüller: Kohlenarbeiter. Handsignierter Originalstahlstich (nur der Vorzugsausgabe beigegeben).

Heinrich Campendonk: Holzschnitt.

Franz Heckendorf: Landschaft. Originallithographie.

Ewald Mataré: Landschaft. Holzschnitt.

George Grosz: „Thomas Rowlandson zum Andenken." Originallithographie.

Joseph Achmann: Familie. Holzschnitt.

Eberhard Viegener: Simson. Holzschnitt.

Farbiger Umschlag nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer.

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

Achmann, Joseph. Bildnis Britting 290
Britting (Radierung) . . . 287
Königshof 296
Lesender 295
Pariser Landschaft 292
Pariser Landschaft mit Pantheon 263
Raumstudie (Lithographie) 285
Selbstbildnis 291
Zeitungsleser 293

Afrikanische u. ozeanische Kunst
Ahnenfigur aus Neu-Mecklenburg, sog. Uli 143
Fetisch a. dem Kongogebiet 141
Götzenfigur von den Marquesas-Inseln 141
Haarpfeil aus dem Kongogebiet 146
König von Benin mit 2 Begleitern 142
Kopfstütze aus dem Kongogebiet 146
Krokodil aus Neu-Guinea 147
Masken aus Kamerun 139, 144
Tanz-Masken a. Neu-Mecklenburg 139, 145

Barlach, Ernst. Bildnisbüste der Frau Durieux (Porzellan) . 235
Crucifixus (Eisenguß) . . . 251
Crucifixus (Zeichnung) . . 250
Himmlische Erscheinung (Holz) 239
Lithographie 249
Lithographie zum „Armen Vetter“ 247
Lithographie z. „Toten Tag“ 246
Musikanten (Porzellan) . . 234
Schlafende (Holz) 240
Schlafender Bauer (Holz) . 237
Schwertzieher (Holz) . . . 242
Singende Mädchen (Holz) 241
Vision (Holz) 243
Zeichnung 245

Blencker, Hilde. Bemalter Schal 303

Coubine, O. Frau aus Avignon 228

Seite

Courbet. Selbstbildnis . . . 57

Derain, André. Kopf . . . 62
Kopf einer Italienerin. 1921 226

Diederich, Hunt. Balkongitter aus Eisen 305
Boxende (Skizze in Bronze) 312
El Majo (Bronze) 311
Hahnenkampf (Bronze) . . 315
Jardiniere aus Terrakotta 314
Kampf zwischen Bär und Stier (Bronze) 313

Dülberg-Arnheim. Gestickter Wandschirm 300

Fischer, Oskar. Gebet . . . 148
Haus am Meer 152
Menschenschweif (Holzschnitt) 150
Scherenschleifer (Holzschn.) 151
Wunderbarkeit (Aquarell) . 149

Gleichmann, Otto. Begebenheit (Aquarell). 1919 183
Der einsame Trinker. 1920 177
Der rote Wagen (Ölbild). 1920 173
Eremitin (Ölbild). 1917 . . 172
Gastmahl (Ölbild). 1918 . . 170
Im Café (Aquarell). 1919 . 184
Kopf (Ölbild). 1920 171
Mädchen im Wald (Aquarell). 1920 178
Prediger in Wüste (Zeichnung). 1917 174
Strahlen-Stürzen (Ölbild). 1920 179
Wildkatzen (Aquarell). 1920 181
Zwei Menschen in Stadt (Ölbild). 1919 183

Gondouin, Emmanuel. Bildnis 349
Bretonin 348
Katze 355
Mulattin im Bade 352
Selbstbildnis 351
Sitzendes Mädchen . . . 350
Spaziergang in den Bergen 353

Seite

Symphonie in Schwarz und Grün. Landschaft 346
Symphonie in Schwarz und Violett. Landschaft 347

Gromaire, Marcel. Porträt der Großmutter 229

Grosz, George. Der Liebeskranke. 1916 99
Deutschland ein Wintermärch. 1917/18 101
Die Gesundbeter 103
Die Tragödie des Masturbanten Mehring 107
Dresdner Bordell. 1917 . . 105
Feiertag. 1917 100
Haifische 112
Klienten der Prostitution . 106
Licht u. Luft dem Proletariat 102
Metamechanisches Bild (dadamerika). 1920 111
Prosit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet! 108
Selbstporträt (für Charlie Chaplin) (Zeichnung). 1919 . . 109

Heckel, Erich. Artisten (Radierung). 1910 4
Aus Italien (Tuschzeichnung). 1909 3
Badende an der Förde (Aquarell). 1913 5
Förde (Aquarell). 1913 . . 4
Irre beim Essen (Kaltnadel). 1914 11
Irrenhausgarten (Federzeichnung). 1914 15
Landschaft (Tuschzeichnung). 1913 8
Mädchen am Meer (Holzschn.). 1918 13
Mann und Mädchen (Lithographie). 1913 10
Rom (Tuschzeichnung). 1909 2
Ruhende (Bleistiftzeichnung). 1913 6
Schneetreiben (Holzschnitt). 1914 13

Seite
Straße (Getönte Zeichnung). 1914 9
Tanzende Männer (Lithographie). 1917 12
Toter Pierrot (Kaltnad.). 1913 7
Turm am Meer (Lithographie). 1917 14

Herrmann, Curt. Bildnis (Ölgemälde). 1917 42
Bildnis Dr. W. (Ölgem.). 1917 41
Bildnis Prof. Dr. D. (Ölgemälde). 1917 40
Jura-Landschaft (Aquarell). 1919 45
Kohlezeichnung. 1916 . . 39
Schloß Pretzfeld (Aquarell). 1919 44
Schloß Pretzfeld (Ölgemälde). 1917 46
Stilleben (Ölgemälde). 1912 36
Stilleben (Ölgemälde). 1913 37
Stilleben (Ölgemälde). 1919 43

Herzog, Oswald. Andante. 1917 164
Ekstase. 1914 162
Furioso. 1918 163
Genießen. 1920 168
„Ich“. 1918 166
Kampf. 1915 161
Liebe. 1918 165
Verzückung. 1919 167

Kaiser, F. Geschnitzter Schrank 299

Kaus, Max. Glasfenster (Entw.) 301

Kent, Rockwell. Das Haus des Grauens 316
Pastorale 317
Sonne und Eis 318
Ansiedlung a. stürmisch. Meer 320

Krohg, Per. Der kleine norwegische Hafen 230

Laurencin, Marie. Das Mädchen mit dem weißen Hund und dem weißen Vogel (Ölgem.). 1917 114
Das Zebra (Ölgemälde). 1917 115
Der Zirkus (Aquarell). 1919 122
Die Freundinnen (Ölgemälde). 1918 117
Die Gitarre (Ölgem.). 1918 117
Die Violine (Ölgem.). 1920 124

Frau mit Kind (Ölgemälde). 1920 120
„J'aime les chiens; celui-ci est rose“ (Ölgemälde). 1920 . 119
„La petite Orphée“ (Ölgemälde). 1918 116
„Le Zephire“ (Ölgem.). 1920 121
Stilleben (Ölgemälde). 1918 118
Zirkusmädel (Pastell). 1920 123

Manet. La Parisienne (Pastell) 59

Marchand, Jean. Weibliches Bildnis 227

Matisse, Henri. Akt 20
Bildnis 17
Interieur 63
Komposition 18
Lebensfreude 61
Porträt 19

Moll, Oskar. Blätter am Bach. 1919 135
Blick auf Levanto. 1914 . 127
Blick aufs Meer. 1920 . . 134
Ebersberg. 1911 126
Garten im Schnee, 1918 . 130
Grunewaldsee. 1918 . . . 129
Halbakt (Aquarell). 1917 . 133
Hotelgarten in Levanto. 1914 127
Königsalleebrücke. 1918 . 128
Meine Mutter. 1919 . . . 136
Porträt. 1915 132
Steiniger Bach. 1919 . . . 134
Stilleben. 1917 131
Stilleben mit Mohn. 1916 . 131
Urnitzbug (Aquarell). 1919 137

Munch, Edvard. Selbstbildnis. 1906 23

Oetke, Elisabeth. Handgemalter Vorhang 298

Picasso, Pablo. Arlequin mit der Gitarre. 1918 160
Die beiden Harlekine . . 63
Stilleben (Zeichnung). 1911 154
Stilleben. 1914 155
Stilleben. 1916 159
Violon. 1916 157

Renoir. Auf der Terrasse . 61
Bildnis 58
Junges Mädchen (Pastell) 60

Rosam, Walter, Alfred. Akt am Fenster 253
Gebeugter Akt 255
Italienische Landschaft . . 257
Landschaft 256
Näherin 253
Stilleben 254

Rosenberg, A. Brosche . . . 297

Roth, Liana. Gebatikter Morgenrock 302

Rousseau, Henri. Bildnis des Herrn Brummer 205
Blick auf Gentilly 209
Die Hochzeit 202
Eiffelturm 209
Frau in rotem Kleid im Wald 207
Im Dschungel 64
Landschaft 206, 210
Park von Montsouris . . 204
Schlangenbeschwörerin . 211
Selbstbildnis 203
Spazierfahrt 212
Spaziergang 208
Tigerkampf 211

Schelfhout, Lodewijk. Aquädukt auf Korsika (Waschzeichnung). 1919 73
Avignon (Radierg.). 1918/19 70
Bastia Korsika (Radierung). 1920 71
Baum im Winter (Radierung). 1913 68
Christuskopf (Kohlezeichnung). 1913 78
Christuskopf (Waschzeichnung). 1920 79
Der Engel (Waschzeichnung). 1917 80
Der Märtyrer (Radierung). 1915 74
Die Stadt (Waschzeichnung). 1918 69
Der Traum (Waschzeichnung). 1918 75

Seite

Frau von Korsika (Waschzeichnung). 1919 77
Hirte aus Korsika (Waschzeichnung). 1920 76
Landschaft Korsika (Waschzeichnung). 1920 73
LesAngles (Radierung). 1912 66
LaProvence (Radierg.). 1912 67

Schiemann, E. Handgemalter Umhang 303

Schlemmer, Oskar. Bauplastik R. 1919 278
Bild K. 1915 274
Figur von der Seite. 1915 . 272
Figur von vorn. 1915 . . 275
Homo. 1915 270
Mann mit Fisch. 1919 . . 279
Ofen und Lehnstuhl (Naturstudie). 1914 280
Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen. 1919 . . 276
Plan mit Figuren. 1919 . 273
Relief J G. 1919 277
Relief H. 1919 279
Verhältnis dreier Fig. 1915 271

Schrimpf, Georg. Besuch beim Kinde 343
Bilderbuch 301
Bildnis Maria Uhden . . 338
Bild zu einem Grabmal . 341
Im Bade 342
Selbstbildnis 339
Stilleben 345

Schwalbach, Carl. Abendmahl. 1920 267
Genesende Frau. 1918 . . 266
Grablegung. 1916 262
Klagende Frauen. 1915 . 259
Müde Frau. 1918 265
Mutter. 1916 263
Resignation. 1915 261
Schlafende Frauen. 1918 . 264
Taufe Christi. 1920 . . . 268

Seelenbinder, H. Messingleuchter 299

de Segonzac, Dunoyer. Zeichnung 232

Seite

Sterne, Maurice. Bildnis eines Indianers 308
Büste ein. Pueblo-Indianers 309
Tanz der Elemente . . . 307
Tanzende Kinder 310
Tempelfest 306

Uhden, Maria. Bärenführer (Ölgemälde). 1917 90
Brennende Stadt (Ölgemälde). 1917 84
Frau am Wasser (Holzschnitt). 1918 96
Gaukler (Holzschnitt). 1918 94
Gebirge (Aquarell). 1917 . 88
Insel (Holzschnitt). 1918 . 93
Kuh und Frau mit Kind (Holzschnitt). 1918 92
Mondschein (Aquarell). 1916 87
Nachtstück (Ölgemälde). 1917 86
Rastende Zigeuner (Holzschnitt). 1918 95
Rastende Zigeuner (Ölgemälde). 1918 85
Reiter (Ölgemälde). 1917 . 83
Stadt am Wasser (Aquarell). 1916 87
Traum (Aquarell). 1917 . . 89
Zirkus (Ölgemälde). 1916 . 82

Utrillo, Maurice. Sacré Coeur à Montmartre 231

Valleur, H. Keramisch. Leuchter 299
Schachspiel, Keramik . . 304

Viegener, Eberhard. Alter Mann (Radierung) 330
Bauer mit Kartoffelkarre (Holzschnitt) 336
Bauer am Schleifstein (Öl) 328
Bärtiger Mann (Aquarell) . 323
Der Schnapstrinker (Öl) . 325
Kartoffelfresser (Radierung) 331
Kreuzabnahme (Holzschnitt) 335
Kreuzigung mit Reiter (Aquarell) 329
Kreuztragung (Öl) 327
Moses auf dem Berge (Holzschnitt) 333
Pauliturm (Öl) 326

Seite

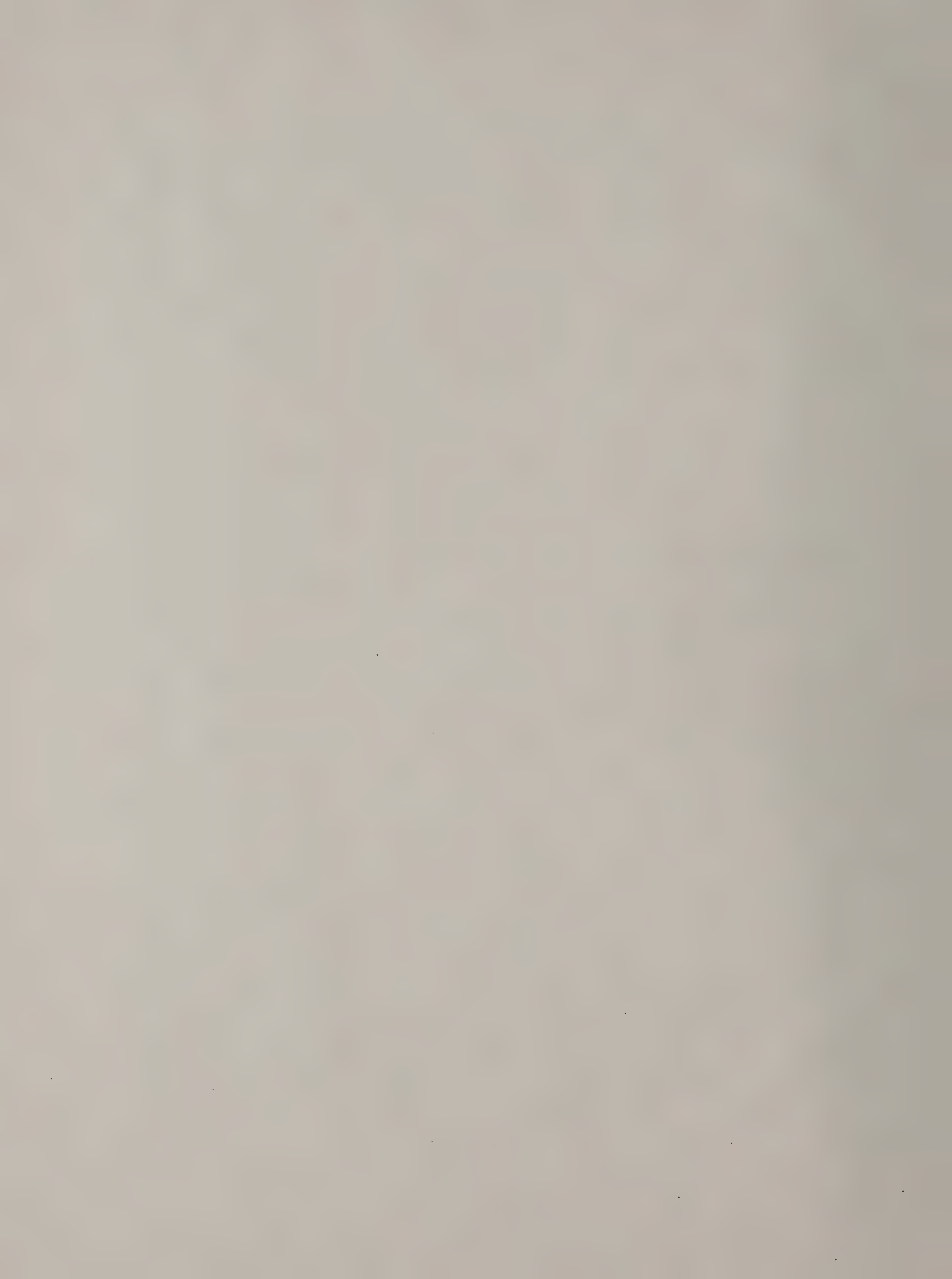
Simson hebt das Stadttor aus (Holzschnitt) 333

Waske, Erich. Abendsonne am Meer. 1919 28
Auf der Seebrücke 33
Das große Erdbeben . . . 29
Fischerboote am Meer . . 32
Inbrunst. 1918 26
Liebespaar (kniend) . . . 30
Nächtliche Straße 34
Selbstbildnis. 1919 27
Umarmung 31

Weber, E. A. Akt in Landschaft. 1919 215
Anlagen. 1919 217
Die Brücke. 1920 223
Dreitorspitze. 1920 221
Erster Schnee. 1920 . . . 220
Im Cabarett. 1920 219
Madonna. 1919 222
Rodelnde Kinder. 1919 . . 214
Seeblick. 1918 213
Stillende. 1920 224

Wolf, Gustav. Aus dem „Flugblatt vom lebendigen Sein“. 55
Aus der Holzschnittfolge „Confessio“ 51
Aus der Holzschnittfolge „Die sieben Tafeln“ 49
Weltbild 53

Zeller, Magnus. Der Einsame. 1919 197
Der Kranke. 1920 199
Diebe. 1919 196
Krankenbett. 1914 190
Kreuzigung. 1912 189
Kriegsausbruch in Italien. 1916 191
Liebespaar. 1919 194
Mädchen. 1919 195
Mädchen im Freien. 1919 . 200
Madonna (Aquarell). 1919 198
Maskenball. 1912 188
Rauferei. 1916 193
Selbstbildnis. 1911 186
Selbstbildnis. 1914 187
Volksredner. 1919 191



Erich Heckel als Graphiker

Von ECKART v. SYDOW
Mit 16 Abbildungen

I. Weſen

Daß ſich die ſächſiſche Künſtlergruppe der Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechſtein uſw. mit dem Namen der „Brücke" bezeichnete, hat oft ſchon Kopfſchütteln erregt. Hätte es nicht näher gelegen, bei den Werken Schmidt-Rottluffs an den dumpfdröhnenden Sturz des Stromes zu denken? oder bei Kirchners Dingen an die ſtürmiſchen Schwingen eines Adlers, der mit ſeiner Beute aufſchwebt? oder bei Nolde an die weithin wallende Flut des Weltmeers? Vielleicht kann man am eheſten bei Heckel den hiſtoriſch nun einmal verwirklichten, gegebenen Namen begreifen. Denn ſieht man auf ſeine Werke, beſchaut man ſeine graphiſchen Arbeiten zumal, ſo mag man am eheſten das Gefühl haben: auf die Oberfläche eines breiten Fluſſes zu blicken. Als ſeien ſeine Werke klug geſchliffene, ſehr klare, reine Spiegel — ſo wirken ſeine beſten Leiſtungen.

Kann man von einem Kunſtwerk mehr verlangen? iſt's nicht ſeine Aufgabe, ſeine Funktion: der Wirklichkeit den untrüglichen Spiegel vorzuhalten? (mag ſie ſich bekehren, wenn ſie erſchrickt!). Vielleicht darf man noch andere Möglichkeiten des Künſtlertums erwägen. Gerade die Arbeiten der „Brücke" laden zu ſolcher Überlegung ein. Erbaut ſich nicht in Schmidt-Rottluffs Werk ſchöpferiſch, neu-ſchöpferiſch eine Phantaſiewelt eigenſter Geltung jenſeits der Wirklichkeit und abgetrennt von ihr wie durch luftleeren Raum? Aus der Fülle gedrungenſter Eigenkraft erwächſt hier in noch dumpfer, aber geſättigter, überſättigter Luft ſeeliſcher Zuſammengeſchloſſenheit die ſtarre, düſtere, fetiſchhafte Geſtalt der Dinge — noch das Geſicht den inneren Triebkräften zugekehrt, in ſich eingewandt, von willensmäßiger Willenloſigkeit in ſich zurückgehalten im Behälter tranſzendentaler Urſprünglichkeit, aus dem erſt anteilnehmende Schmerzlichkeit und entſetztes Mitgefühl in ſeinen „Religiöſen Holzſchnitten" den Weg zur Welthaftigkeit der Wirklichkeit freimachten. — Oder denkt man an Kirchner: wie kühn hebt ſich ſein Genius von der Gegebenheit hoch, zu ſchrankenloſem Flug die Linien und Farben begeiſternd — kosmiſche Nervigkeit ſchwingt im Gefieder ſeiner Ikarusſchwingen, Weltwind hebt ihn immer höher empor über die irdiſche Wirklichkeit, in der (wie unter leicht bewegter Maskenhaftigkeit) das Blut reinſter Subjektivität pulſiert.

Ganz anders Heckel! Die myſtiſche Religioſität und Erdfremdheit Schmidt-Rottluffs liegt ihm noch ferner wie die entrückte, gewichtsloſe Flugkraft Kirchners. Die Erde iſt ihm lieb und der irdiſche Körper iſt ihm kein unerwünſchtes Gefängnis. Alles kommt ja darauf an, daß die Welt durchgeiſtigt werde — als Wegweiſer zum Geiſte und als ſein Träger erkannt! Natürlich als ſein untergeordneter Träger: alles, alles muß durchflutet ſein von dem Strome der Geiſtigkeit. So handelt es ſich bei Heckel nicht mehr um die robuſte Vitalität van Goghs und deſſen plakatierter Körperlichkeit (wenn auch ins Kosmiſche überflutender Körperlichkeit). Von früh an trennt ihn eine ſcharfe Linie von der van Gogh-Nachfolge der anderen „Brücke"-Genoſſenſchaft. Von früh an richtet ſich ſein Sinnen auf Vergeiſtigung der Wirklichkeit, ohne ihr eine Vergewaltigung auch nur in der dynamiſchen Überſteigerung zu teil werden zu laſſen. Die Pathetik und Energie der anderen mangelt dieſem Künſtler freilich nicht ganz und gar. Es entſtehen unter der Botmäßigkeit des Zeitgeiſtes Dinge von ſchwer klingendem Rhythmus der Linien und von gewalttätiger Kraft des Ausdrucks. Aber im allgemeinen iſt doch mehr die bewußte Feinfühligkeit und das Elaſtiſche der Grazie das, was ihn und ſein Werk kennzeichnet.



Erich Heckel. Rom. Tuſchzeichnung. 1909.

Th. Däublers einmal gebrauchte Wendung vom Asketiſchen der „Brücke"-Gruppe beſtätigt ſich in verſchiedener Richtung bei den verſchiedenen Künſtlern. Man möchte ſagen, daß ihr Ziel ſich ſo unterſcheide, daß bei Schmidt-Rottluff die Konzentration des Gefühls, bei Kirchner die Extenſivität des Willens und bei Heckel die Intenſivierung des Intellektes ſich durchgeſetzt habe — eines Intellektes, dem ſich zartes Gefühl ſchweſterlich anſchmiegt.

Man möchte ihn auch den Heimatlichſten ſeines Kreiſes nennen. Die Einflüſſe der Primitiven ſind gewiß nicht abzuleugnen. Aber ſie haben ihm keinen ſolchen Eindruck hinterlaſſen wie bei den Arbeiten der Genoſſen der frühen Zeit. Irgend etwas ſchwingt im Elaſtiſchen ſeiner Linien noch mit, das in unſerer Gewohnheit von ehedem ſich irgendwie beſtätigt findet: ſtärkere Tradition miſcht ſich ſo ſeinem Weſen bei. Und ſo ſind uns ſeine Seen und Länder keine fremden Landſchaftlichkeiten, in denen wir vergeblich nach unſerer Natur ſpürten. Und ſeine Menſchen ſind Weſen unſeres Geblütes.

Landſchaften und Einzelmenſchen ſind die Themata ſeiner beſten Arbeiten, Stilleben und Handlungen liegen ihm weniger.

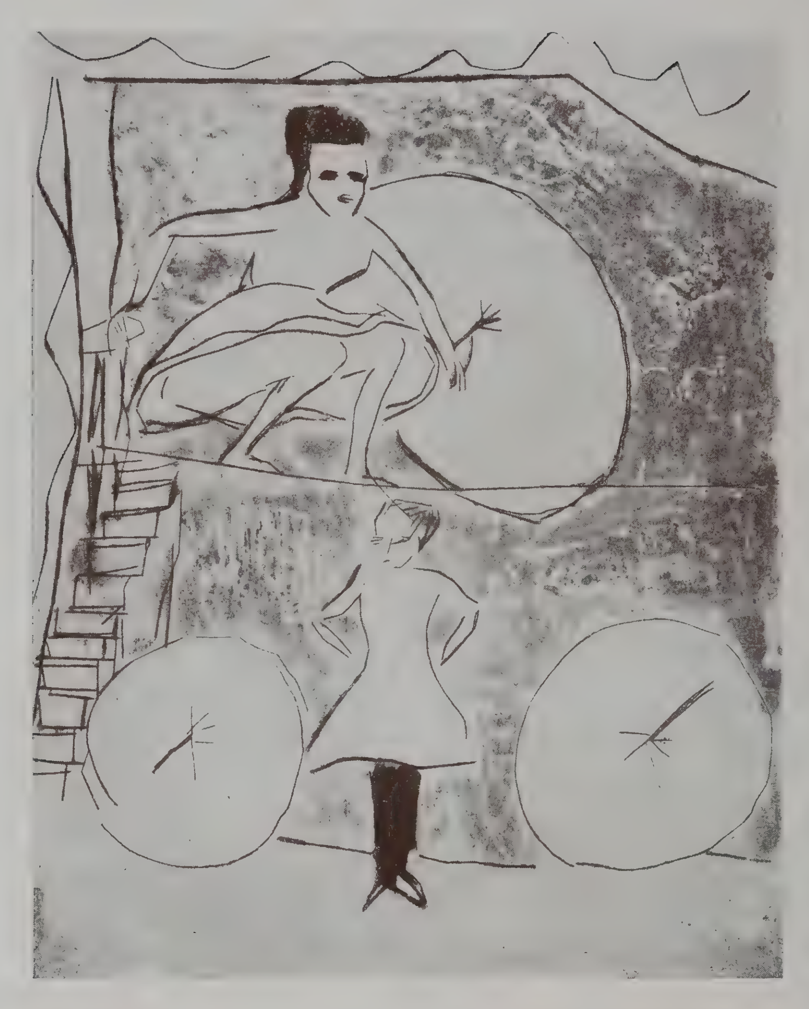
Landſchaften! Nicht ſo unterirdiſch vollwuchtig flutend wie bei Schmidt-Rottluff oder ſo groß wie bei Kirchner. Dafür aber befreit von körperlicher Schwere, ſchwebend über der Wirklichkeit, als blicke man durch Spiegelglas, das ſie transſubſtanziiere, auf den Boden und in die Wolken und zur glänzenden Fläche des Sees und des Meeres. Das ſind ſeine eigentümlichſten Wirkungen, wenn man ſeine Welt erlebt, als blicke



Erich Heckel. Aus Italien. Tuschzeichnung. 1909.

man in ein sehr reines und geistiges Spiegelbild der Dinge. Von lebendig-mystisch begabten Menschen geht manchmal so etwas aus wie ein sanfter Glanz — Ähnliches entströmt den Aquarellen und Radierungen Heckels, die seinen intensivsten und persönlichsten Stunden gelangen. Gewitterhafte und sturmvolle Wolken und Berge und Täler — auch sie fehlen nicht, auch sie sind von seelischer Intensität erfüllt. Aber sie strömen nicht über. Und doch möchte man dies von Blättern erhoffen, die einen so starken Duktus der Linien zeigen. Aber die Ungewitter dieser Art sind nicht kosmischer Art. Sie bleiben auf der Erde, verbrausen im irdischen Bereich. Von „planetarischen Landschaften“ sprach Hodler, kurz bevor ihm sein Ende nahte — aber er meinte solche, die über diesen allzu engen Umkreis der Erde hinauswiesen ins Unendliche jenseits der Wolken dieses Sterns. Gleichwohl fehlt das Weiterweisende nicht ganz in Heckels Landschaftlichkeiten. Nur bleibt es sozusagen intellektuell formuliert. Wie überhaupt seinem Erdboden und seinen Wolken etwas irgendwie Bewußtes eigentümlich ist.

Diese Selbstbewußtheit konzentriert sich nun sehr in den Blättern mit einzelnen oder



Erich Heckel. Artiſten. Radierung. 1910.

zwei Figuren. Die Durchgeiſtigung erreicht hier einen hohen Grad der Intenſität. Gefühl und Intellekt gehen hier eine überraſchende glückliche Syntheſe ein. Wo fände man, außer bei Heckel, ſo merkwürdig auch im ſpäten Sicherinnern noch wirkſame Blätter wie die „Geſchwiſter“ (1913): zwei eng aneinander gepreßte Brüder — wie die vom Meer fußumſpülte „Madonna“ (1915) — wie das „Junge Mädchen“, deſſen Kopf ſich zwiſchen emporgehobenen Armen aufrichtet (1913) — wie das „Mädchen mit hohem Hut“ (1912), in deſſen Augenpaar gutmütige Lebendigkeit quirlt? Zwiſchen erdhaften und aſtralen Leiblichkeiten ſucht dieſe Kunſt den vermittelnden Schwebezuſtand des Daſeins: jünglinghaft, morgendlich.

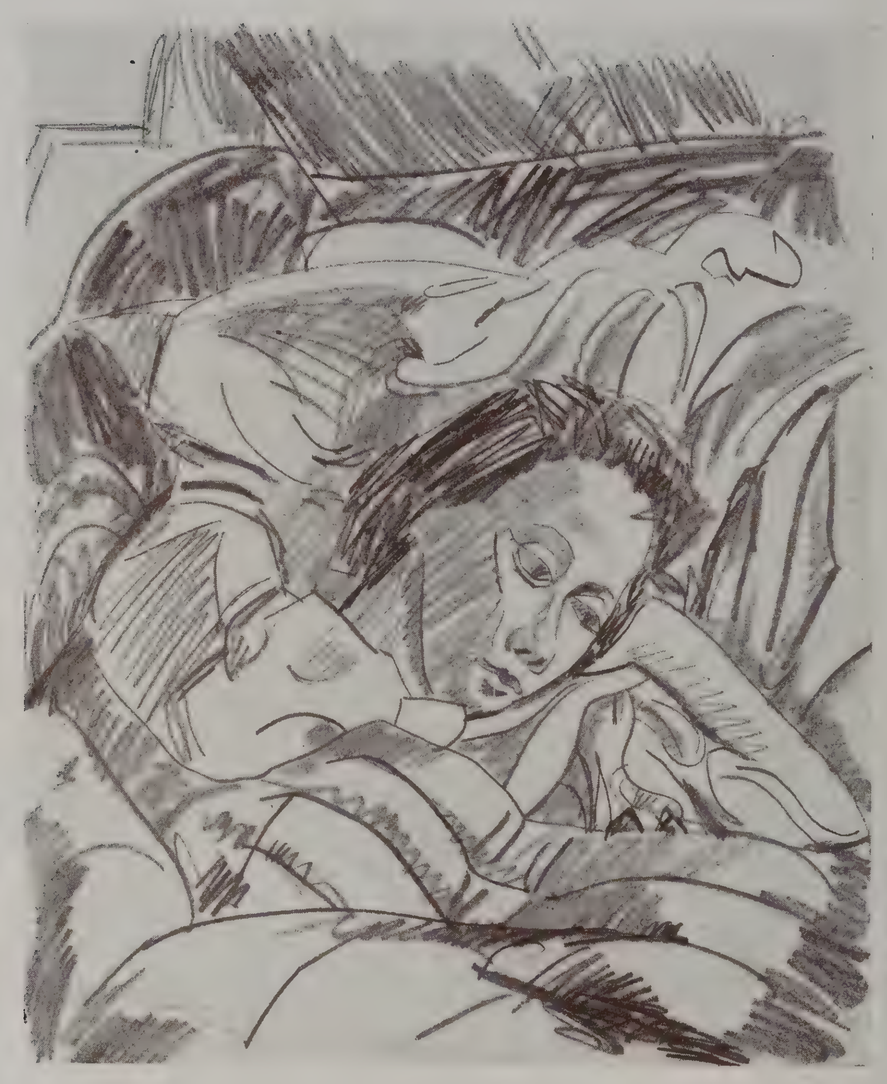
Es iſt nur logiſch, daß ſich in der Radierung, beſonders in den Kaltnadelarbeiten, die Einſtellung Heckels am glücklichſten äußert. Der feine, vibrierende Strich kommt hier am reinſten zur Geltung, und am unmittelbarſten ſpricht das Beſeelende ſich ſo aus und ein. Auch die anderen Techniken gelangten in Heckels überlegter Handhabung zu



Erich Heckel. Förde. Aquarell. 1913.



Erich Heckel. Badende an der Förde. Aquarell. 1913.



Erich Heckel. Ruhende. Bleistiftzeichnung. 1913.

guten Resultaten, aber die Wuchtigkeit der eigentlichen Holzschnitte mit ihrer logischen und seelischen Unerbittlichkeit des schöpferischen Menschen, der alle Strukturen seiner Dinglichkeiten sozusagen durchfühlt: ob sie auch lebenskräftig seien, oder die Wolkigkeit des malerischen Steindrucks liegen seiner Art doch wohl weniger gut.

II. Entwicklung

Die historische Entwicklung der graphischen Kunst Heckels vollzieht sich im Großen gesehen so, daß aus dem impressionistisch reich bewegten Anfang ein monumentalisierender Stil sich bildet, der mit geschlossenen Flächen arbeitet, um später wieder zur größeren Naturhaftigkeit kleineren Formates und Stiles sich zu wenden, ohne darum dem Beginn



Erich Heckel. Toter Pierrot. Kaltnadel. 1913.

mit seinem flatternden Strich anheimzufallen. Die Mittelzeit, von 1913 bis 1914, möchte ich am höchsten schätzen.

Die Anfangsjahre (also von 1906 an) beginnen mit großer Lebendigkeit der impressionistischen Auffassung. So hebt sich der eckig-runde, harte Umriß der „Hexe" (1906, H.) vom fleckigen Hintergrunde ab. In lyrische Zerrissenheit wendet seine Holzschnittfolge von Blättern zu Oskar Wildes „Ballade vom Zuchthaus zu Reading" (1907) den dumpfen, starken Ton des Gedichtes; bedeutend wirken unter diesen nicht umfänglichen Arbeiten das „Alpdrücken" und der „Richter". Angenehme und graziöse Radierungen des gleichen Jahres geben Pferdestudien, beschäftigen sich schon mit der See, und Lithographien mit der Darstellung von sitzenden und liegenden Frauen. In dieser Zeit beginnt nun schon



Erich Heckel. Landschaft. Tuschzeichnung. 1913.

das Streben nach Vereinfachung deutlich auf Lithographien, etwa des „Mädchens“ oder des „Bärtigen Mannes“. Dies Streben setzt sich 1908 fort, so auf der Radierung „Fabrik“ in der Silhouette der fünf Bäume: feinen, ganz vereinfachenden Umrißlinien, während eine betonte Dunkelheit des rechten Vordergrundes noch ebenso impressionistisch wirkt, wie manche Striche dieses Blattes sonst. Doch ist der Kampf der Tendenzen noch unentschieden zu dieser Zeit: eine kleine reizende Radierung „Wiese mit kleinen Häusern und Bäumchen im Hintergrunde“ bezeugt noch in der winderfüllten Bewegtheit der zerflatternden Baumäste und Wolkenfetzen den impressionistischen Ursprung. Und auch die „Seiltänzerinnen“ (1909, L.) haben noch im seitlichen Vordergrund etwas Impressionshaftes an sich. Doch sind diese beiden Jahre 1908 und 1909 einigermaßen schwach. Das Kämpferische ist ja nicht eigentlich das Gegebene oder auch nur Notwendige für diese immer zur Überfeinerung hin eingestellte Begabung — so mußte wohl von innen heraus diese Übergangszeit problematische Früchte tragen. Das Zwiespältige dieser Epoche kommt auch in den beträchtlichen Tuschzeichnungen aus Italien von 1909 zum Ausdruck, in deren großlinige Gerüste sich doch Kleinlichkeiten einmischen.

Groß und voll erstarkt Heckels Kunst vom folgenden Jahre, von 1910, an. Die Umrißlinien verfestigen sich, die Vereinfachung siegt über die Richtung auf Zerstreuung.



Erich Heckel. Straße. Getönte Zeichnung. 1914.

Graziöse „Varieté-Szenerie“ wiederholt die Radierung: helle Schirmbespannungen und Gestalten vor dem dunkelfleckigen Hintergrunde (1910). Die fünfte Mappe der „Brücke“ [1] enthält eine Lithographie „Badeplatz im Wald mit vier weiblichen Gestalten“: die Umrißlinien der Körper sind ganz monumentalisierend vereinfacht und ohne Innenzeichnung (1910). Und ähnlich ist das andere Blatt der Radierung einer „Brückenpartie mit Bäumen, Spaziergängern“ zu kennzeichnen: die Umrisse der Bäume, Häuser usw. sind in großen, fortlaufenden Linien gegeben, nur das fließende Wasser und die dünnen, sich durcheinander schiebenden Äste der Bäume und der von dünnen Strichen durchkreuzte Himmel bezeugt noch die impressionistische Tradition (1910). Das dritte Blatt dieser schönen Mappe aber, ein Farbholzschnitt von 1911: weißer Mädchenakt vor schwarz-grün-rotem Hintergrunde (dessen so gleichfarbige Streifen durch weiße Streifen voneinander geschieden sind), wirkt ganz modern für die damalige Zeit. Dies Jahr 1911 bringt so die Klärung, die Entwicklung in das Expressionistische, das jetzt als dekorative Monumen-

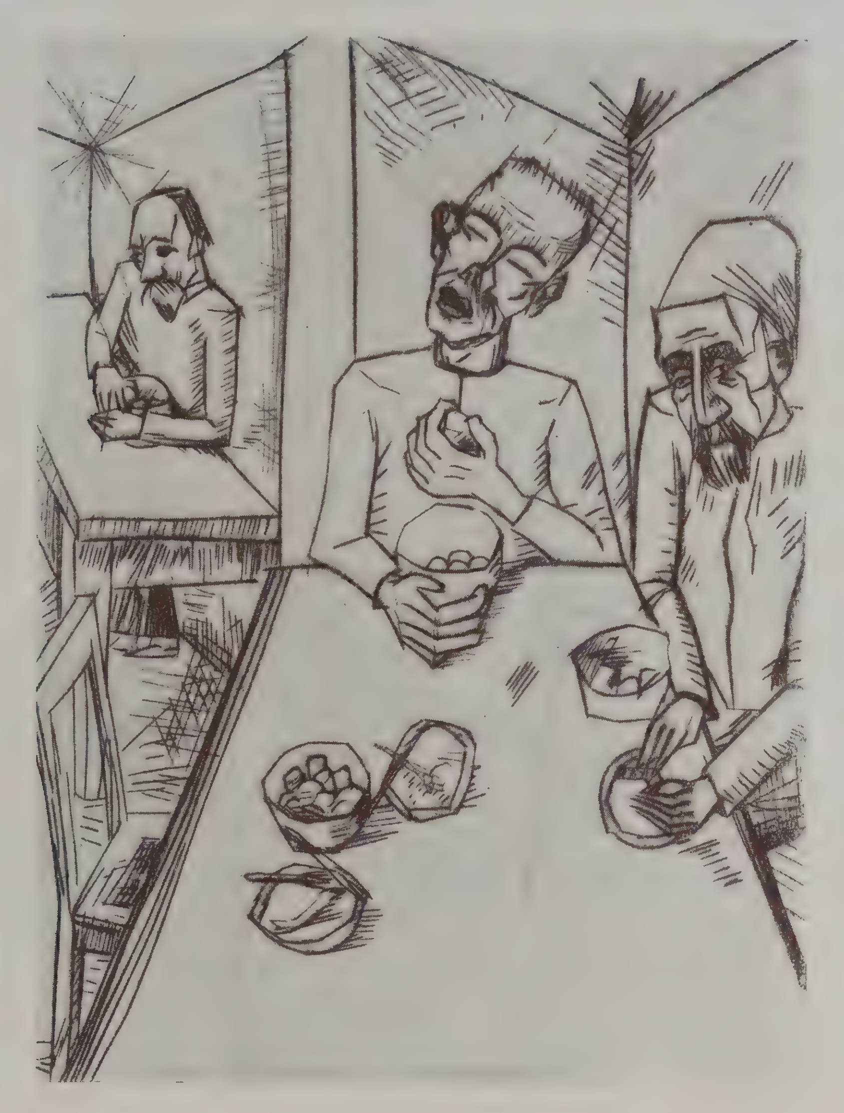
[1] Die Mitgliedskarte der Brücke von 1910 — die schönste dieser Gruppe — stammt auch von Heckel: die Lithographie auf graublauem Bütten, einseitig bedruckt, einer Brücke mit zwei Bogen, auf denen je ein Paar Kämpfender steht, unter ihnen je ein Segelboot mit Insassen (Plattengröße: 13,4 : 25,3 cm); wuchtige Linearität, malerisch impressionistisch noch an einzelnen Stellen.



Erich Heckel. Mann und Mädchen. Lithographie. 1913.

talisierung (nicht Monumentalität) begriffen wird — und das sich nun weiter entfaltet auf der reinen Flächenhaftigkeit einer „Teichlandschaft" (R.) oder „Tanzender" (farb. L.) oder „Zwei sitzender Kinder" (H.).

Von dieser so erreichten monumentalen Haltung ab beginnt in den Folgejahren das wirklich bedeutsame Werk Heckels, das in den großen Schwung seiner Linien nun eine reiche und seelisch regsame Wirklichkeit einfügt und oft genug eine überzeugende und schön ausgeglichene Einheit und Durchdrungenheit beider Tendenzen erringt. Es ist interessant, etwa ein Blatt wie das Aquarell der „Badenden an der Förde" (s. Abb.) von 1913 mit der Tuschzeichnung aus Italien von 1909, die wir abbilden, zu vergleichen: wie aus dem Streben nach reichbewegter und doch großzügiger Linearität, die



Erich Heckel. Irre beim Essen. Kaltnadel. 1914.

aber doch immerhin äußerlich dekorativ endete, sich ein Stil entwickelt hat, der den Dingen weit größere Stärke verleiht und ihre Einzelheiten zugleich einfügt in den großen Gesamtrhythmus und sogleich das Wirkliche der Gegebenheit nicht mehr als bloße Tatsächlichkeit des in der Sonnigkeit vibrierenden Daseins erfaßt, sondern Wasser und Wolken und Gestein und Gestalten zu Spiegelungen der Geistigkeit und visionärer Gestimmtheit (ohne spezifischen Inhalt) macht. Die wirbelnde Landschaftlichkeit erregter Luftwirbelungen (s. Abb.) möchte ihm weniger gut liegen und doch spricht die Linearität in ihrer vielfältigen Zerspaltenheit für den Sieg des unmittelbaren Erlebnisses naturvollen Ungestüms über das rechnerische Sinnen, das ästhetisch reinere Wirkungen erstreben könnte. Doch ist es jetzt mehr die Zeit, da im groß gerundeten Spiegel seelische Er-



Erich Heckel. Tanzende Männer. Lithographie. 1917.

lebnisse sich in ruhevollerer Art bestätigen und erlösen. Um den Totenkopf des „Sterbenden Pierrot“ neigen sich trauernde und schmerzhaft entschminkte Gesichter. Eine Fülle von guten, zum Teil farbigen Holzschnitten und Lithographien bekräftigt die Großheit der Vision. So in den ergreifenden „Geschwistern“, „Frauen am Meer“, „Schlafende“, „Junges Mädchen“, „Krankes Mädchen“, „Landschaft am Meer“ usw., die alle aus dem Jahre 1913 stammen.

Im späteren Jahre bahnt sich allgemach eine größere Vielfältigkeit an. Noch stilisiert sich manches Blatt, wie „Irre beim Essen“ (s. Abb.) oder die „Straße“ (s. Abb.) im wesentlichen einfach und großflächig. Aber andere Arbeiten bringen eine reichere Bewegtheit hinein. So umgibt sich die großartige „Kniende am Stein“ (farb. L., 1914) mit viel Zwischentönen und zuckenden Linien des Wassers und der Berge, und ähnlich die „Frau am Strand“; so lockern sich die Bergformen des „Erzgebirges“ (L.) impressionistisch auf; so flattert wie eine Fahne die schwarze Wolke über der „Alten Mühle“ (R.); so umgibt dunkel wirbelnder Hinter- und Seitengrund die hauptsächliche Mitte des „Irrenhausgartens“ (s. Abb.).

Die Jahre des Weltkrieges sind reich an landschaftlichen Studien, vor allem der



Erich Heckel. Schneetreiben. Holzschnitt. 1914.



Erich Heckel. Mädchen am Meer. Holzschnitt. 1918.



Erich Heckel. Turm am Meer. Lithographie. 1917.

flandrischen Küste geworden. Es ist bemerkenswert, daß die eigentliche Beruhigtheit, die in der Kunst der allerletzten, eigentlich Nachkriegsjahre sich bei Nolde, Schmidt-Rottluff u. a. kund tut, bei Heckel schon frühzeitiger einsetzte. Eine sehr ausgeglichene Stimmung waltet in den damaligen Arbeiten. Vor allem sind es die Radierungen, die in ihre Struktur nun eine Vielfältigkeit einbeziehen, die manchmal etwas Kleinmeisterliches hat. So eine „Französische Flußlandschaft", die „Kanäle" (1916), die „Mole" (1915). Lithographien und Holzschnitte wirken naturgemäß herber. Und sie bleiben auch wirklich innerlich ausdrucksvoller. Verbinden sich aber auch mit einer Neigung zum Naturalismus, wie die Radierungen. Unverkennbare Größe umschwebt auch jetzt noch etwa „Soldatenköpfe", die drei farbigen Blätter des „Barmherzigen Samariter", die „Madonna" (1915, H.), auch den grausig großen „Kopf des Getöteten" (1917, H.), die „Brandung" (1915, H.) mit ihren großen aufschäumenden Wogen, die „Fahrt" (1916, L.) mit den

prägnanten Köpfen von Mann und Frau vor hellem Fenster, dann die mannigfachen Porträts jener Zeit. Im großen ganzen gesehen, bedeuten diese Arbeiten die Rückkehr des Reifgewordenen zur Gegebenheit, zur Natur — erlebend und schauend durch das Medium eines intensiven Willens zur Beseelung, zur Durchgeistigung. Eines Willens, der nun freilich die Dinge und Menschen nicht ganz und restlos ergreift, sondern gleichsam irgendein Gerüst der Gegebenheit stehen läßt und zwischen solcher Struktur die geistigen Netze spinnt zu zartem, innig belebtem, feingliedrigem Gewebe — wie möchte man nicht gern in ruhiger Stunde ihre seelenerfüllte Menschlichkeit befühlen?!

Abbildungen und Literatur: „Kunstblatt", „Kunst und Künstler" 1918, Ausstellungskataloge von Fr. Gurlitt 1914, H. Goltz 1916, 1918, 1919, Kestner-Gesellschaft 1919, I. B. Neumann 1918, „Sturm", „Bildermann" bei P. Cassirer 1916. — Abkürzungen: H. = Holzschnitt, L. = Lithographie, R. = Radierung. — Die Kenntnis der „Brücke"-Mappe verdanke ich Fräulein Dr. R. Schapire-Hamburg.



Erich Heckel.
Irrenhausgarten. Federzeichnung. 1914.

Henri Matiſſe

Mit 4 Abbildungen / Von ADOLPHE BASLER

Vor einem Vierteljahrhundert wurden die Meiſter der Barbizonſchule den Impreſſioniſten als Klaſſiker gegenübergeſtellt, in letzter Zeit wird Monet Matiſſe gegenübergeſtellt, deſſen Kunſtauffaſſung bereits eine ganz andere iſt als die der Impreſſioniſten. Die Auffaſſung des Bildes iſt bei Matiſſe ebenſo verallgemeinert, wie bei den Darſtellungen auf einem ägyptiſchen Sarkophag. Eine Verallgemeinerung haben wir auch bei den Impreſſioniſten, aber ſie iſt äußerlicher, die Konſtruktion viel materieller. Matiſſe ſtrebt dagegen zu einer abſtrakteren Syntheſe der Natur. Er ſtellt ſeine Kunſt nicht dem Impreſſionismus gegenüber und niemand in der jüngeren Generation franzöſiſcher Maler hat einen größeren Kultus für Renoir, den man den Tizian unſerer Zeit nennen kann. Viel verdankt er Derain, jenem vielſeitigſten Geiſt unter den Jüngſten, deſſen Einfluß ſich von Matiſſe bis zu den Kubiſten verfolgen läßt. Aber Matiſſe hat ſeine Kunſt zuerſt auf eine Formel gebracht.

„Es iſt unmöglich“, äußert er ſich, „die Natur ſklaviſch zu kopieren. Ich muß ſie dem Sinn des Bildes unterordnen. Das von mir geſchaffene Verhältnis zwiſchen einzelnen Details muß einen lebhaften Farbenakkord, eine analoge Harmonie hervorrufen, ebenſo wie in der muſikaliſchen Kompoſition. Für mich liegt alles in der Konzeption. Man muß alſo von Anfang an die genaue Viſion des Ganzen haben.“ „In der Malerei“, ſagt er weiter, „muß man vor allem zum Ausdruck ſtreben. Dieſer liegt aber durchaus nicht in dem pathetiſchen Ausdruck des Geſichts oder in einer gewaltſamen Bewegung. Er befindet ſich in der Anordnung des Bildes: in der Art, wie man feſte Körper unterbringt, ein leeres Feld um ſie her frei läßt, er liegt in den Verhältniſſen, mit einem Wort in der Kompoſition, das heißt in der Kunſt, verſchiedene Elemente, die dem Maler zum Ausdruck des Gefühls dienen, in dekorativer Art anzuordnen.“

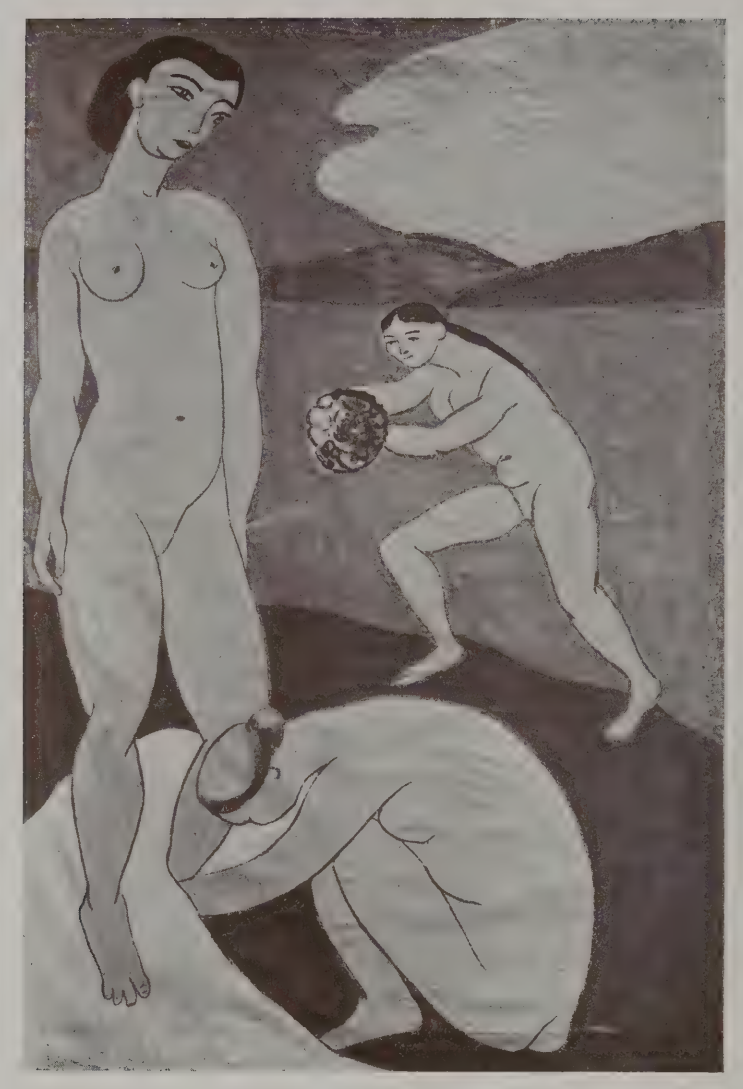
Matiſſe, Derain, Picaſſo bilden eine durchaus ſymboliſtiſche Kunſt. „Douer d'authenticité la nature“, mit dieſen Worten von Mallarmé kann man ihre Beſtrebungen charakteriſieren.

Das Verdienſt dieſer Maler, beſonders von Matiſſe und Derain, beſtand darin, daß ſie Cézannes Kunſt wirklich in ſich aufgenommen hatten. Am meiſten trug zur Ausarbeitung dieſer neuen Äſthetik Derain bei, aber die größte Reife zeigte Matiſſe, der Älteſte in dieſer Gruppe. Sein Debut in der Malerei war ſehr ſchwer. Es war gerade in der Zeit, als nur Bonnard, Vuillard, Rouſſel das kulturelle Publikum durch das Neue in ihrer Kunſt bezauberten, die unter dem Einfluß von Cézanne und Gauguin entſtand. Aber dieſe Maler fühlten ſich hauptſächlich durch den äußeren Glanz der Palette des Meiſters von Aix, durch den dekorativen Charakter in der Verteilung der Flecke auf der Leinwand angezogen. Ebenſo fanden ſie nur Gefallen an dem äußeren Ausdruck der Arabeskenſtiliſierung in den japaniſchen Holzſchnitten und an der Verallgemeinerung in den Kompoſitionen von Gauguin. Matiſſe dagegen ſtrebte bereits zur Bildkonſtruktion, die auf äußerſt genauer Darſtellung in der Fläche beruhte. Sein Bild hatte keinen künſtlichen, konventionell von toten Flächen angefüllten Hintergrund, ſondern es beſtand aus den realſten, unumgänglichſten Linien, die das Geſichtsfeld abſchloſſen. Die Konſtruktion beruhte bei ihm ferner auf der Betonung der Eigenſchaften der feſten Körper, auf der dekorativen, proportionellen Anordnung der Flächen. Am ſyſtematiſchſten ſtrebt er zu der möglichſt größten Einfachheit im Kolorit, das bei ihm die Kraft, die Intenſität chromatiſcher impreſſioniſtiſcher Harmonien mit ununterbrochener Kontinuität des Lichts hervorruft. Die Art des Kolorits ſelbſt iſt bei ihm impreſſioniſtiſch;



Henri Matisse. Bildnis.

Photo Galerie Bernheim jeune, Paris.



Henri Matisse. Komposition. Photo Girardon, Paris.

man findet dieselben violetten und blauen Töne wie bei Monet. Aber die Substanz seiner Bilder ist weniger materiell, der Bau subjektiver, das sind nicht mehr nur mit impressionistischer Empfindsamkeit malerisch geschilderte Gegenstände, sondern die Dinge werden in ihren Funktionen ausgedrückt. Jede farbige Fläche ist ein Symbol, eine Evokation, eine Funktion, die das Bild zur Abstraktion emporhebt, es in einen einzigen architektonischen Rhythmus hineinbringt. Dieser Intellektualist par excellence, der jedoch mit einem sehr empfindlichen Auge bedacht ist, hat auch sehr paradoxe Dinge geschaffen. Auch suchte er überall Anregung für sein Schaffen: bei den primitiven, archaistischen und exotischsten Vorbildern der Plastik: In der indischen, archaistisch-griechischen, in den primitiven Dekorationen auf den bretonischen Tellern, auf orientalischen Teppichen, persischen Miniaturen, japanischen Holzschnitten, chinesischen Emaillen usw. Von überallher schöpfte er seine große Weisheit, die sowohl in seinen vortrefflichen



Henri Matisse. Porträt.

Photo Girardon, Paris.



Henri Matisse. Akt. Photo Galerie Bernheim jeune, Paris.

Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers, wie auch in den Landschaften, den Stilleben und dekorativen Kompositionen steckt. Man bemerkt sie in allen seinen Bildern und Skulpturen, selbst in den paradoxesten, die vielleicht ein übermäßiges Raffinement verraten, aber niemals jener großen persönlichen Erfindungsgabe bar sind, die seine Art charakterisieren. Ebenso wie für Derain, war Cézannes Kunst auch für Matisse der Ausgangspunkt in seinem Schaffen, ein Vorbild der Logik und Methode in der Arbeit, die den Impressionisten nicht bekannt war. Man begegnet aber bei ihm zu sehr jener Vermischung von Arten, die oft in Unruhe versetzt. Er überträgt zu leichtsinnig die Formen der dekorativen Malerei auf die Staffeleimalerei. Doch der Klang seines Kolorits und der Ausdruck in der Form, sind immer wunderbar rein abgestimmt, immer eruptiv, immer ist die Form bei ihm abstrakt aufgefaßt, auf ihre Funktionen reduziert.

Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch

Mit einer Abbildung *Von WILHELM FRAENGER*

Ein kahler Raum dehnt weithin seine Öde. Der Mann sitzt vorgeschoben dicht am Rahmenrand. Im Umriß eines spitzen Dreiecks aufgerichtet, das nahe an der oberen Leiste giebelt. Seine Gestalt ist durch zwei Tischreihen umstellt. Deren Formen umranden den Mann, doch sie umbauen ihn nicht.

Sie gehen an ihm vorbei zum Hintergrund, in rascher Flucht der optischen Verkürzung, an deren Raum-Maß er nicht Anteil hat.

Da diese Feststellung zur tiefen Zelle der raumgestaltenden Dialektik dieses Künstlers dringt, ist sie hier näher zu begründen: Die eigentümliche Spannung in den Bildgefügen Edvard Munchs wird durch den paradoxen Griff des Malers hergestellt, seine Komposition, d. h. die Formen-Bindung, durch Schlich und Mittel der Dissoziation, d. h. der Form-Entfremdung zu erwirken. Was sind im einzelnen die Mittel, durch welche Edvard Munch die Form entzweit? Und weiterhin: Mit welchen Griffen schafft er aus der entzweiten Form die Einheit des gesamten Bildgefüges?

In jäher Verkürzung stoßen die Fluchtlinien der Tische in den Raum, keilförmig von den Rändern tiefwärts drängend.

Die Heftigkeit dieses Bewegungs-Auftriebs bleibt in dem Bilde ohne gleichartigen Gegenwert: Der Raum ist oben derart abgeschnitten, daß weder Wandprofil noch Decke sichtbar wird.

Die Auswirkung der perspektivischen Korrespondenz zum Anstieg jener unteren Raumfaktoren, der Niederdrang der oberen Deckenflucht, ist dadurch völlig unterbunden.

Die Gegenprobe ist sehr leicht zu machen: Ergänzt man das Gemälde in dem Sinn, daß Wand und Deckenfläche sichtbar werden, so löst sich die Ungleichgewichtigkeit harmonisch auf. Das Bild gewinnt Standfestigkeit und Fülle.

Munch will das nicht, daß sich der Raum kraft seiner eignen Elemente selber baue, zu einer Form der Unentrinnbarkeit. Er will kein Absolutes über sich, in dessen Hierarchie er sich zu fügen hätte.

Das trennt ihn von der neuen Formgesinnung, die zu der Bindung im Gesetze strebt.

Doch gleicherart vermeidet Edvard Munch die Anarchie der Raumanschauung des Impressionismus. Sie läßt den Raum nur als gerüstloses Fragment, und nur als Zufallsausschnitt gelten.

Der Raum lebt ihr als Licht-Verwobenheit. Die menschliche Gestalt, eintretend in den Lichtbereich des Raumes, wird aufgesogen von der Helligkeit, und ausgelöscht als Eigenwert und -wille.

Die relativistische Ethik des Impressionismus führt zur Entwertung des charakterhaften Daseins. Abseits der Hierarchie des starr gesetzten Raumes, dessen überpersönlich gültigem System die menschliche Figur sich dienend einreiht — abseits der Anarchien einer Kunst, die in dem Raum nur noch rinnendes Wirrsal sieht, und Mensch und Raum zu unpersönlicher Einung zusammenfaßt, versucht es Edvard Munch, eine Tyrannis eigener Form zu bilden.

Munch will den Raum. Hartnäckig baut er ihn. Doch nur aus einem Grund: Um sich dem Raum zu widersetzen.

Also: Er sucht nicht das Gesetz und das Gesetzlose meidet er. Jedoch er begehrt das Gesetzwidrige. Dem eignen Ich soll das Gesetz sich beugen.

Dies ſeeliſche Verhalten Edvard Munchs wird in der Formung des Gemäldes klar geſpiegelt: Das ganze Bild ſteht im Ungleichgewicht.

Es gleicht einer einſeitig belaſteten Wage. Der Mann im Vordergrund iſt das Gewicht, das den Wagbalken tief herniederzieht, während die beinahe leere Schale jenſeits aufſchnellt.

Die Anmaßung des ſelbſtherrlichen Ich wiegt den geſamten Wert des Raumes auf.

* * *

Durch zwei eigenwillige Griffe beugt Edvard Munch das Selbſtgeſetz der Raumform.

1. Die ſtarren Kuben der Umgebungsformen ſtreben in raſcher Flucht zum Hintergrund. Doch führt ihr Vorſtoß nicht zum letzten Ziele. Die Keilform iſt gekappt und abgeſchnitten. Dadurch entſteht der Eindruck jäher Stockung. Eine Pauſe tritt ein, an deren Rand die unterbundene Dynamik der Trapeze, in ſich die Energien ſtrafft, ſich in ganz ferner Dreiecksſpitze zu vereinen. Die Stoßkraft dieſer vorgeſchoſſenen Keile drängt tief im Hintergrund zur Gipfelung.

Da knebelt die Laune des Malers plötzlich die ganze Bewegung und ſchleudert ſie zurück in den vorderſten Vordergrund.

Dort, hoch auf der ganz hellen Stirn des Mannes, ſpitzt ſich die Pyramide ſchließlich zu. Die Polverſpannung: Vordergrund und Ferne, empfängt dadurch eine bizarre Intenſität, zugleich erhält das Antlitz Edvard Munchs eine dramatiſch ſchrille Pointierung.

So binden ſich Figur und Umwelt in einer knirſchenden Mißhälligkeit: der Eigen-Rhythmus weſentlicher Raumfaktoren wird geſtaut und es verwirklicht ſich die Herrſchaft der Figur, durch die Entrechtung der Umgebungsformen.

2. Die Spannungsweite der Entfernungspole wird noch auf andere Weiſe unterſtrichen: Der Dreiecks-Aufriß des Figurenbaues fügt ſich nur ſcheinbar in die kantenſcharfen Grenzen der Umgebung ein.

Gewiß gleicht ſich die rechte Schulter und der linke Arm den nachbarlichen Randprofilen an, in ſtreckenweiſe parallelem Gleichklang. Jedoch iſt dies nur Vorhalt des Akzentes, der eben auf dem Gegenwerte ruht: der Auseinanderſperrung von Figur und Umwelt.

Die Körperhaltung der Geſtalt iſt jenem ſchrägen Richtungsſinn nicht eingeordnet, in dem die Raumbewegung in die Tiefe ſtrebt, ſondern um eine weite Achſendrehung rechtshin vorgeſchoben.

In dem Vollzug der zweierlei Bewegung: Der Menſch drängt vorwärts und der Raum entflieht, erleben wir die Loslöſung und die Entfremdung. Beziehungslos entwächſt der Menſch dem Raum. Ob-dach-los iſt er in dem wahren Sinn. Umwelt und Raum entrinnt ihm, gleich dem Weg, den ein ins Ungebahnte irrender Flüchtling hinter ſich zurückläßt.

* * *

Die brüske Originalität des Bildes, der trotzige Gewaltszwang ſeiner Form, kann nur den Oberflächlichen darüber täuſchen, daß dieſe Schöpfung nicht aus der Kraft des Einſamen entſprang, ſondern daß ſie der Not entrungen wurde.

Das Bild enthüllt als ſeelenhaften Sinn die Weltzerfallenheit des Einzigen, der ſich an ſeinem Eigentume mehr verzehrt als aufbaut.

Der Aufwand meiner Formzergliederung des Werkes ſollte nur ſachlich ſtrenger



Photo Fritz Gurlitt.

Edvard Munch. Selbstbildnis. 1906.

Vorbau zum Verſuche ſein, dies Bildnis inhaltlich zu deuten. Er ſei im folgenden kurz unternommen:

Der Mann ſitzt da, ganz ausgeſetzt und einſam. In einer fröſtelnden Nervoſität. Von den Mitmenſchen, hinten tief im Raum, durch die als Schranke eingeſpannten Tiſche weit geſchieden. Die Körperhaltung zeigt die Läſſigkeit des Menſchen, der teilnahmslos und gleichgültig verweilt. Jedoch iſt dieſe Indolenz nur Schein. Sie wird von mancherlei Unpäßlichkeit durchgeiſtert:

Der Rock, vertragen und uneben ſitzend, und hier und da in Knicken eingeknüllt, dort wieder ſich zu flauen Falten ſackend, iſt kein ſo ganz behagliches Gehäuſe. Das Tuch fand keine Einung mit dem Körper. Und daraus entſteht jenes gereizte Fremdgefühl, dem eigenen Leibe gegenüber, das nirgendwie Zuhausſein in der Körperform, das ſich ſehr vielſagend in der Gebärde dieſes Mannes äußert.

Da iſt Verlegenheit und Hemmung überall. Empfindung vieler Widerſpenſtigkeiten: Fünffach und ſtark geknickt läuft links vom Nacken zur Hüfte ein ſperriger Umriß.

Dutzendfache Empfindung iſt damit ausgeſagt, von läſtigem Rücken, der ſich mißlich reibt, unfügſam eingeruht der harten Lehne.

Und wie Fremdkörper, ausgeſchalteten Dingen gleich, wirken die Arme. Weggelegt wie fremdes Weſen. Da formt kein Wille die Gebärde. Die Hände müden läſſig ineinander. Sie meiden die Berührung mit dem Tiſche. Sie zogen ſich ganz auf ſich ſelbſt zurück, ſo daß das Stilleben von Teller, Glas und Flaſche, wie zufällig, fremdartig auf der Tafel ſteht.

Der Kopf iſt eingezogen im Genick, doch trotzdem ſteil geſtellt. Seine Haltung weiſt eine ſeltſame Miſchung von Geducktem und Aufrechtem. So ſitzt man, wenn Zugluft den Nacken ſtreift. Ich möchte weiter gehen und ſagen: Der Mann ſitzt in dem Zugwind ſeeliſcher Verſtimmung.

Es iſt, als ſtraffe ſich ſein Nacken vor dem froſtigen Andrang raumſcheuer Ängſtigung. Als bange er: Es mache ſich läſtiges Daſein hinter ſeinem Rücken unliebſam zu ſchaffen.

Das Antlitz zeigt den Ausdruck geſpannter Mißlaune. Ein Eulengeſicht, grau und ſcheu, aus ungleichen Augen vogelhaft ſchauend. Das linke ſtarr und groß aufgetan, das rechte blinzelnd verhangen. Sehr gereizt wirkt die Kneifung des Mundes unter dem biſſigen Zuſammenſpiel der kantigen Hakenformen von Naſe und Lippenbart.

Das iſt ein ungaſtlicher Menſch, der einſamkeitsverwöhnt die fremde Nahberührung peinlich meidet. Der hier auf ſeinem wahren Selbſtporträt uns nur deshalb ſo nah entgegenrückt, um uns durch dieſe übergroße Nähe abzudrängen. Denn die zum Bildrand äußerſt vorgeſchobene Geſtalt weiſt uns in die Diſtanz und die Entfernung.

* * *

Vor dieſer Selbſtdarſtellung Edvard Munchs als mißgelaunter Gaſt in einer Schenke, denken wir an die vielen Schilderungen Auguſt Strindbergs, in denen er ſeine friedloſen Aufenthalte in Fremdenpenſionen und in Zimmern, die fürs Vorübergehen gemietet ſind, beſchreibt.

Doch nicht nur in dem allgemeinen Sinn, daß beide ihr Daſein als das des „Gaſtes“ empfinden, wobei ſich dieſes Wort ganz mit dem urtümlichen Sinn behaftet: Gaſt, d. h. recht- und heimatloſer Flüchtling, liegt eine Übereinſtimmung des Selbſterlebniſſes. Sie dringt vielmehr bis in die Einzelheiten ihres raumanſchaulichen Verhaltens.

Auch in den Schilderungen Auguſt Strindbergs lehnt ſich der Menſch beharrlich gegen das Gleichgewicht des Raumes auf. Sein ſtarres und abſtraktes Ebenmaß bereitet ihm ein tiefes Unbehagen.

Aus reichem Stoffe nur zwei Beiſpiele, Strindbergs Roman „Am offnen Meer“ entnommen. Das erſte lautet:

„Als er die halbleere Kammer betrat, in der ſeine Schritte widerhallten, fühlte er ſich eingefangen. Er war in einem Kriſtall, in ein Hexaeder, oder etwas ähnliches eingeſchloſſen, und die geraden Linien, die gleichmäßig großen Flächen teilten ſeine Gedanken gewiſſermaßen in Quadrate, liniierten ſeine Seele, vereinfachten ſie aus der Freiheit des organiſchen Lebens zu ſtarren Formen, führten die reiche Urwaldvegetation ſeines Gehirns mit ihren wechſelnden Empfindungen zu den erſten kindlichen Ordnungsverſuchen der Natur zurück.

Sofort ging er an die Umwandlung des Zimmers.“

Der letzte Satz bedeutet ganz im Sinne Munchs: Er ſchickte ſich an, durch eigenwillig in den Raum verteilte Möbel das Raumgeſetz zu beugen und ſeiner eigenen Herrſchaft untertan zu machen. Die zweite Stelle lautet:

„Die weißen, untapezierten Wände, abſtrakt wie der Staatsbegriff, vier weiße Rechtecke, die einen Raum umſchloſſen, der wieder von einem weißen Rechteck gedeckt wurde. Unperſönlich hart, wie ein Hotelzimmer, das nicht zum Wohnen, nur zum Logieren beſtimmt iſt.

Die Beklemmung, die das ganze Zimmer in dem Fiſchmeiſter hervorgerufen hatte“...

Dieſer Abſatz iſt aſſoziations-pſychologiſch beſonders bemerkenswert: Im Augenblick der Wahrnehmung des ſtarren Raumes ſchnellen in Auguſt Strindberg automatiſch zwei Vorſtellungen empor.

Zunächſt das Sinnbild ſtarrer Ordnung: Das Staatsſyſtem, in das die Unbotmäßigkeit des Individualiſten ſich ebenſowenig einfügt wie in die Regelmäßigkeit des Raumgebäudes.

Danach der Gegenpol: Das Sinnbild wahlloſen Getriebes: Das Hotel, die wändeloſe Durchzugſtätte, in deren Unfrieden der Einſame verſtoßen iſt und leidet.

Und damit wird die, einem Argloſen zufällig erſcheinende metaphoriſche Antitheſe: Staat und Hotel, für unſern Zuſammenhang zu einem vollwertigen Gleichnis.

Die Formgeſinnung, aus der Strindberg jene polaren Aſſoziationen zuſammengebunden hat, iſt keine andere als die von Edvard Munch, die jene innere Dialektik ſeines Selbſtbildniſſes meiſterte:

Trotz gegenüber den Gewalten der Bindung und Selbſtverzehrung in der einſamen Paſſion iſt beiderfalls die ſeeliſche Vorausſetzung der Formung.

Erich Waske

Mit 9 Abbildungen | Von JOACHIM KIRCHNER

I.

Die Möglichkeiten für die Entwicklung und die Ausreifung künstlerischer Ideen liegen in den allgemeinen Zeittendenzen und in dem geistigen Niveau der jeweiligen Kulturepoche verankert. Die Aufrichtigkeit der Gesinnung und die Intensität des Wollens sind die Triebfedern, die es einer Generation ermöglichen, aus ihrer Mitte diejenigen Künstler erstehen zu lassen, die den Ideen der Zeit Ausdruck und Richtlinien leihen. Ist das Streben mehr auf eine Vervollkommnung technischer Probleme gerichtet, so darf dieser Wunsch als dem technisch-materialistisch orientierten Geist der Zeit adäquat bezeichnet werden. Zugegeben, daß eine solche Einstellung für die künftige Entwicklung der Kunst wesentlich und fruchtbringend sein kann, so bleibt doch ihre Auswirkungsmöglichkeit beschränkt, so lange die Absicht lediglich auf technische Vollkommenheiten hinzielt und sich nach der vermeintlichen Lösung des gesteckten Zieles mit der virtuosenhaften Handhabung der neu erlangten Fähigkeiten zufrieden gibt. Gedankenarme Uniformierung der Kunst, die sich nur in der abweichenden Handschrift der einzelnen Künstler unterscheidet, ist das Resultat dieser Bemühungen!

Anders, wenn die Zeitströmungen geistiger Art sind, und wenn die Kunst als vornehmstes Ausdrucksmittel dieser Geistigkeit sich von den realistischen Zufälligkeiten entfernt und seelisch-geistige Akkorde zum Klingen bringt. Frei wird die Bahn für die Entfaltung der Individualität, Weltanschauungen, die durch eine gewissenhafte Einstellung auf das sinnlich Wahrnehmbare unterdrückt oder doch gehemmt waren, kommen unmittelbar zur Geltung — lediglich bestimmt durch die ordnende und gestaltende



Erich Waske. Inbrunst. 1918.



Erich Waske. Selbstbildnis. 1919.

Kraft eines künstlerischen Einzelwillens. Die Wahl der technischen Hilfsmittel ist bei dieser rein expressiven Form der Kunst von untergeordneter Bedeutung; der Künstler fühlt sich der Dinglichkeit gegenüber zu keiner Rechenschaft mehr verpflichtet. Sich ganz seinem Gestaltungswillen überlassend zertrümmert er mutig Formen, die er zertrümmern muß, und dichtet sie um, übersetzt sie in seine ihm eigentümliche, geheimnisvolle Sprache, wie seine Temperamentsausbrüche, seine Phantasien es fordern. Neben der Besonderheit der Handschrift, die auch in naturalistisch bestimmten Zeiten dem Künstler als Eigenart verbleibt, gewinnt der Expressionist ein neues Feld: Die Besonderheit einer persönlichen, geistig-gefühlsmäßigen Auswirkung.

II.

In Erich Waskes Kunst hat diese expressionistische Besonderheit einen Anlauf ins Dramatisch-Dämonische genommen. Die überlieferten Formen der Erscheinungswelt bieten ihm Anregungen, die durch Übersteigerung in eine visionäre Sphäre vergeistigt werden. Das Zufällige der Einzelerscheinung führt er auf den Zusammenhang mit



Erich Waske. Abendsonne am Meer. 1919.

dem Kosmos zurück und stilisiert Formen und Farben, wie seine Einbildungskraft es verlangt. Die äußeren Geräusche sind zu Harmonien gestimmt, zu Klängen nicht aus dieser Zeitlichkeit, wohl aber zu Klängen einer ort- und zeitlosen, dionysisch-dämonischen Ewigkeitsmusik, aus denen der Mythus einer neuen Bildidee hervorwächst. Ein metaphysischer Gedanke trägt den Künstler, läßt ihn in Selbstvergessenheit versinken und einer fernen, schwermütigen Melodie lauschen. Vielleicht daß Erich Waskes leidenschaftliche Musikliebe ihn zu einer so tiefsinnigen Gestaltungskraft beflügelt, die übrigens nie in ungebändigten Gefühlsausbrüchen sich auslebt, sondern die mit aller Kraft die gesetzmäßige Aufteilung der Bildfläche erstrebt. Diese Aufteilung ist in den Landschaftsbildern Waskes hauptsächlich in der Ausbalancierung von Helligkeiten und Dunkelheiten gegeben. Indem er die Ecken seiner Landschaften in dunklen Farben-



Erich Waske. Das große Erdbeben.

(Aus der Mappe: Zwölf Lithographien zur Offenbarung Johannis.)



Erich Waske. Liebespaar (kniend).

tönen hält, konzentriert er die Lichtflut nach der Mitte des Bildes, womit vielleicht zugleich von dem grübleriſchen Künſtler ein ſymboliſcher Ausdruck für den ſiegreichen Kampf des Lichtes über die umdrängende Finſternis gewonnen iſt. In gleicher Weiſe wird der Rhythmus der Linie der Flächenaufteilung nutzbar gemacht. Von dem Gedanken geleitet, daß die ſeeliſch-geiſtige Wirkung durch die geſetzmäßige Auswirkung rhythmiſcher Elemente gefördert wird, hebt er die kompoſitionell weſentlichen Linien und Kurven hervor, betont, wo es geboten erſcheint, die Diagonalen, feſtigt durch den harmoniſchen Ausgleich von Vertikale und Horizontale die Harmonie der Bildſtruktur und erleichtert ſo die geſamte Perzeption. Der tranſzendenten Note ſeiner Schöpfungen ſucht Waske auch durch die Beſonderheit des Kolorits gerecht zu werden. Seine Palette bevorzugt gedämpfte rötlichbraune, roſagraue und ſmaragdgrüne Farbentöne, die in den jüngſten Schöpfungen durch Einſtreuung leuchtenden Kadmiums den viſionären Charakter der Bilder ſteigern.

III.

Über Waskes künſtleriſche Entwicklung während der letzten Jahre reſümierte eine Kollektivausſtellung, die vor einiger Zeit in der Galerie Möller (Berlin) gezeigt wurde. Sie legte nicht nur von der Eigenart der Waskeſchen Gefühls- und Gedankenwelt, wie ſie ſo eben ſkizziert wurde, Zeugnis ab, ſondern überraſchte auch



Erich Waske. Umarmung.

durch eine neu gewonnene Technik, mit der seine Palette eine lebendigere Farbigkeit erreicht, ein Vorzug, der um so mehr zu begrüßen ist, als eine Zeitlang in den Bildern Waskes infolge des Wunsches, visionär zu wirken, die Farbenskala einseitig beeinflußt wurde.

Von den figürlichen Darstellungen verdient das 1917 entstandene Damenbildnis „Auf der Seebrücke“ hervorgehoben zu werden, überzeugend in der Leuchtkraft heller und durchsichtiger Farben, bestrickend in der Dämonie der dargestellten Frau, deren nach innen gerichteter Blick rätselhaft unheilvollen Träumen nachzuhängen scheint — eine Phantasie über die psychologische Problematik des modernen Frauennaturells, ein Bild, in dem der literarisch versierte Kunstfreund vielleicht das Prototyp des kalten Eros verwirklicht sehen möchte, wie ihn nordische Dichter unserer Tage unzählige Male



Erich Waske. Nächtliche Straße.

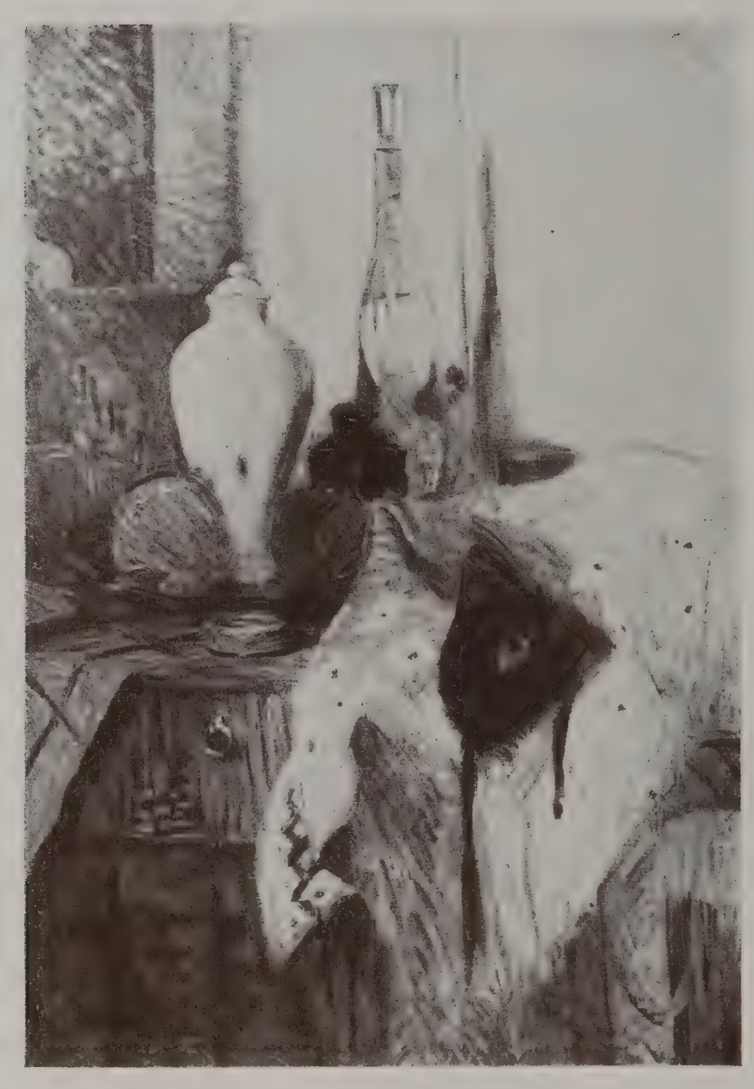
schienen ist. Zu dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter, das in der Serie der Kuhnschen Bilderhandschriften herauskam, lieferte er fünf beachtenswerte Aquarelle.

Waskes Kunst setzt ein einfühlungsfähiges Empfindungsvermögen voraus. Bei ihm ist das Sehen kein mechanischer Prozeß, sondern ein geistig-gefühlsmäßiger Vorgang. Deshalb wird der Versuch einer eingehenden Stilanalyse den eigentümlichen Reiz dieses Künstlers nie erschöpfen, dessen visionärer Anschauungsreichtum alles Dingliche vergessen will, um damit der höchsten Stufe des Malerischen entgegen zu streben.

Curt Herrmann

Von ALBERT LAMM
Mit 10 Abbildungen

Vorausgesetzt — und es ist ein Zeichen des Rauschzustandes unserer Zeit, daß diese Voraussetzung heute nicht selbstverständlich ist — vorausgesetzt, daß man nicht um einer Theorie willen sich gegen eine unbefangene und einfache Beobachtung geradezu absichtlich verschließt: so müssen wir in aller Betätigung des bildenden Künstlers beständig zwei Triebe feststellen: einen imitativen, und einen absolut produktiven. Jedes Werk der bildenden Kunst, von den vorgeschichtlichen und naturvölkischen Schöpfungen an bis zu den Arbeiten der höchsten Kulturen, zeigt immer zwei Absichten: erstens die, ein in der Natur Gegebenes nachzuahmen; zweitens, aus einem metaphysischen Willen heraus (der vom massivsten Dämonen- und Beschwörungsglauben bis zum abstraktesten Ästhetizismus sich ändern kann) etwas zu schaffen, was nirgends vorher da war und dem seelischen Leben als etwas notwendiges fehlte. Die Stärke der Betätigung des imitativen und des rein produktiven Triebes wechselt, bald überwiegt dieser, bald jener; aber das Spannungsverhältnis beider muß von einer intensiven Kraft sein, wenn das Kunstwerk dem instinktiven Verlangen nach Kunst genügen soll. Wir haben durch Jahrtausende nur die bewußte Absicht der Betätigung des imitativen Triebes zu beobachten, während der produktive Trieb als ein Wille zum sogenannten „Stil" nur nebenbei, vielleicht meist unbewußt, und immer nur als eine nicht näher bedachte selbstverständliche Hemmung des Imitativen sich äußert. Wir sehen dann im 19. Jahrhundert ein Mißtrauen gegen den produktiven Trieb sich langsam zur größten Intensität entwickeln, und sehen den Versuch durchgesetzt, alle Kraft auf die letzte Entfaltung des Imitativen zu richten. Der Wert des Kunstwerkes wird in dieser Zeit nur danach bestimmt, wie weit die Wiederholung eines in der Wirklichkeit Gegebenen gerät; Courbet, Leibl, Menzel versuchten bewußt in ihren ganzen Absichten nur, eine Nachahmung der Natur zu geben, und wurden lange Zeit und werden von den meisten noch heute nur nach dem Erreichen dieser Absicht geschätzt, obwohl es für eine gründliche Prüfung deutlich ist, daß auch in ihnen unbewußt der rein produktive Trieb tätig ist und die Spannung zu ihm den Wert ihres Werkes bestimmt. Der sogenannte Impressionismus — das Wort in dem ihm heute einmal beigelegten, historisch unrichtigen Sinne gebraucht — bringt eigentlich die wunderlichste Konfusion. Man verleugnet den Wert des Imitativen und entwickelt bewußt einen unbewußten Schaffenstrieb, den man als an das Vorhandensein eines künstlerischen „Temperamentes" gebunden ansieht: dieses Temperament wird als der Hauptwert des Kunstwerkes eingeschätzt; während man es doch zugleich an die reinste Nachahmung bindet und die Schätzung des Kunstwerkes durch einen beständigen Vergleich mit der Natur einengt, und so alle Arbeit lähmt. Diese eigensinnige Verhinderung einer Entwicklung der Einsicht veranlaßt, daß jetzt der Expressionismus mit einem plötzlichen Ruck eine neue, vollständige Verschiebung der Wertsetzung bringt, noch immer ohne die geringste Klarheit und tiefere Besinnung über das Problem. Jetzt soll der imitative Trieb ganz unterdrückt werden, das erreichte Maß der Nachahmung eines in der Wirklichkeit Gegebenen wird aus dem Urteil über das Kunstwerk ganz gestrichen, und die Betätigung des aus dem Absoluten produzierenden Triebes wird rein erstrebt. Das heißt: man will lediglich aus Farben und Formen überhaupt ein Kunstwerk schaffen, das mit der vorhandenen Natur einen Zusammenhang nicht mehr hat. Selbstverständlich sind solche Werke möglich; und das Prinzip entwickelt insofern eine gewaltige Fruchtbarkeit, als



Curt Herrmann. Stilleben. Ölgemälde. 1912.

es nur die Wesensanlage des bildenden Künstlers überhaupt fordert und alles, was eine arbeitende Auseinandersetzung des Malers mit einer gegebenen Wirklichkeit fordert, ihm erläßt: damit ist dem Dilettantismus, der Arbeitsscheu, ja dem Größenwahnsinn die Bahn freigelegt. Indessen, im wirklichen Künstler beginnt hier ein ernster Kampf gegen den in ihm unweigerlich vorhandenen imitativen Trieb, oder vielmehr: es beginnt dessen Vergewaltigung. Wie uns nun heute aus jener Periode, die bewußt nur Natur nachahmen wollte, nicht die Modegrößen jener Zeit Wert behalten, an deren große Zahl uns jede vorsintflutlich gewordene Kritik ihrer Tage erinnert, sondern lediglich die, in denen der unbewußt weiter arbeitende produktive Trieb jene Spannung zwischen beiden Trieben erzeugt, in der allein der wirkliche Wert des Kunstwerkes entsteht: so beginnt für uns heute schon das Experiment der naturlosen Kunst in jedem einzelnen Versuche dieser Art erschöpft zu sein, wenn auch die Zahl solcher Werke



Curt Herrmann. Stilleben. Ölgemälde. 1913.

billig ins Uferlose wächst; und als dauernde Kunstwerke schälen sich langsam jene heraus, in denen der imitative Trieb unbewußt zwar und kaum auffindbar, aber doch in der kraftvollsten Spannung gegen das Hervorbringen aus dem eigenen Inneren arbeitet. Wollen wir zu einer Einsicht in das Wesen und den wirklichen Willen unseres heutigen Kunstschaffens kommen, so ist es an der Zeit, mit den Künstlern dieser Art sich gründlich zu beschäftigen, in denen sich das Kunstschaffen der Jahrtausende nämlich wirklich fortsetzt; während wir allmählich von der Legion Wunderkinder absehen dürfen, die mit ihrem ahnungslosen Beginnen eine neue Welt demnächst entstehen zu lassen, sich und anderen vorzureden versuchen.

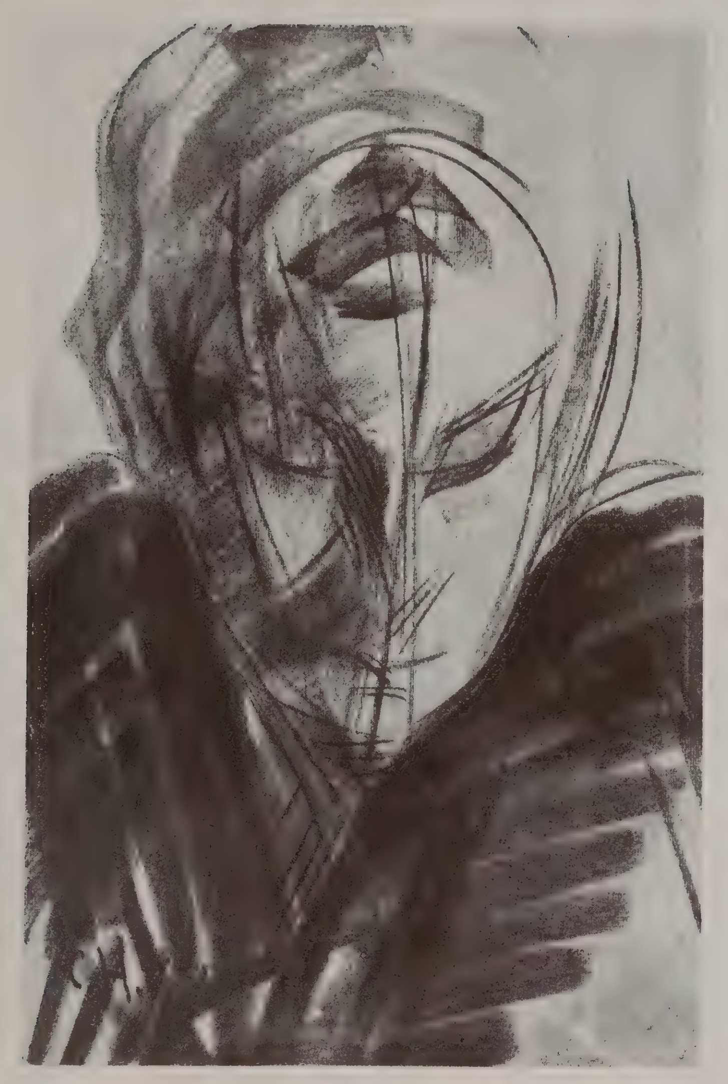
Wenn ich Curt Herrmann auswähle, um an seiner Arbeit die ganze Bedeutung dieses Problems des Doppelwesens des Künstlers zu zeigen, so geschieht es nicht, weil ich ihn irgendwie objektiv zur Hauptperson der Bewegung unserer Zeit machen will; das objektive Urteil über ihn muß ich anderen überlassen, die weniger in seiner nächsten Nähe gelebt haben. Aber eine ungefähr fünfundzwanzigjährige Vertrautheit mit seinem Wollen und Schaffen gibt mir die Möglichkeit, an seiner Arbeit zu zeigen, was eigentlich mit der Malerei unserer Tage vorgeht. Selbstverständlich wäre es mir wertvoll, auch dabei zugleich auf den Beitrag hinweisen zu können, den Curt Herrmann der Entwicklung gibt.

* * *

Niemals wird jede Kunſt für jeden das gleiche bedeuten, und um Herrmanns Arbeit näher zu kommen, iſt zunächſt das Begreifen ſeines Wollens aus ſeiner perſönlichen Art heraus notwendig: die ſcheinbar objektive Trennung des Künſtlers von ſeinem Werke iſt ein oft begangener und in unſerer Zeit wieder übel erneuter Irrtum. Es iſt aus dem ganzen Expreſſionismus nichts zu erſehen, ehe man ſich nicht rückſichtslos mit der ganzen Heterogeneität des Menſchlichen vertraut macht, die in ihm die Löſung ſucht. Es gibt Expreſſioniſten, die von der höchſten alten Kultur herkommen, und es gibt ihrer, die aus einer unſäglichen Kulturloſigkeit durch ihn den Sprung in eine vollſtändige Kultur mühelos machen zu können überzeugt ſind. Herrmann gehört zu der erſten Gattung. Er gehört nach ſeiner ganzen Art zu jener Klaſſe alter Kulturträger, die durch die Verſchiebung der Macht heute als kulturtragende Schicht noch unerſetzlich und zugleich längſt machtlos iſt. Für dieſe Klaſſe muß jene ganze Schicht, bei der die wirkliche Führung des Lebens ſeit den letzten Jahrzehnten liegt, als in der Entartung begriffen erſcheinen. Die „dauernde Barbarei, um nicht zu ſagen Rebarbariſierung der oberen Stände“, von der ſchon Mommſen ſpricht, wird für die Angehörigen der alten Kulturſchicht zur furchtbarſten Lebenslaſt. Hier kritiſieren oder irgendwie aktiv werden zu wollen, lag nicht im Weſen Hermanns. Aber in den Erlebniſſen des Gefühls liegt hier ſeine Kunſt begründet. Er ſucht weiter nach einem leiſen, vornehmen, diſtanzierten Leben, nach einem unantaſtbaren Genießen, nach irgendetwas friderizianiſch-preußiſchem, das längſt nicht mehr da iſt. Und wie er weiß, gefühlsmäßig weiß, daß alles, was er ſucht, eben nicht da iſt, ſo geht langſam das Suchen in ſeiner Malerei über die Wirklichkeit hinaus, die er wortlos ablehnt.

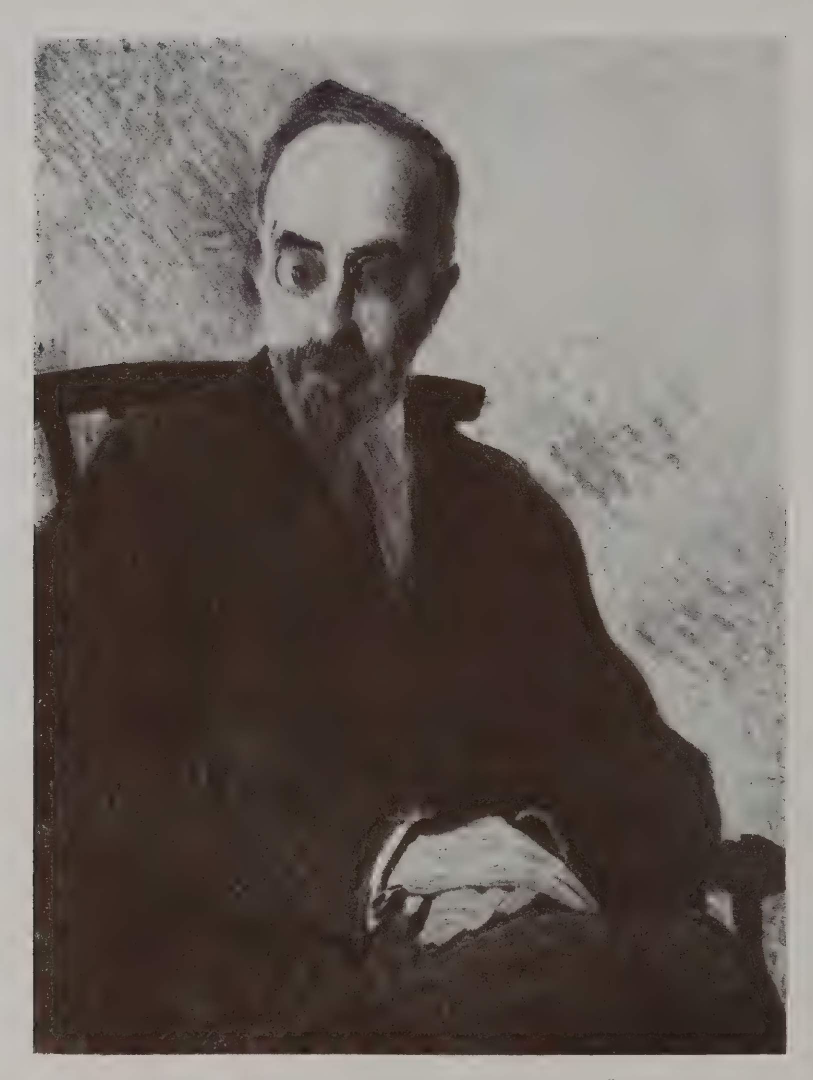
Wäre Curt Herrmann ein Zeitgenoſſe der Tizian und Veroneſe geweſen, ſo hätte er mit der Offenheit und der Vornehmheit der Kraft mitgelebt, die damals überall in der Farbe ſich ſelbſt betonte und dem Maler das Material ſeiner Arbeit freiwillig gab. Hätte er jene ruhige, verblaſſende Zeit der Romantik um ſich gehabt, ſo wäre er mit ihr um große und reine Gedanken bemüht geweſen, für deren Verkörperung eine alte Zeit formaler Ausſprache die Fülle der Farben und Linien leihen mußte. Aber er wurde der Menſch einer Zeit, die über ihren Unwert, über ihre Glaubensunfähigkeit, über die Verbannung ins Brutal-Wirkliche ſich nicht täuſcht; die von einer Wirklichkeit, die keine Achtung mehr verdient, ſich fortſehnt, und ſie doch als die einzige gedenkenswerte Wirklichkeit weiß. Dieſe reines Gefühl bleibende Sehnſucht iſt für den Maler die Sehnſucht nach der Kraft des Formalen, nach Farbe, nach redender Linie, für die die Wirklichkeit kein Vorbild und die Phantaſie keinen glaubenswerten Vorwand mehr weiß. Dieſe Sehnſucht ſucht ihre Ruhe bei der Abſtraktion, bei der bewußten Vorſtellung deſſen, was allein übrig bleibt, wenn die gegebene Wirklichkeit fortfällt: beim reinen Denken, beim reinen Fühlen. Was dieſem Geſchlecht als das einzig Unerſchütterliche gegenüber der Wirklichkeit bleibt, das iſt die angeborene Form, des Denkens wie der Anſchauung. So wird in der Form das Transzendente geahnt, und aus der dem Menſchen allein angehörenden Form wird ein Schaffen gegen die unerträglich gewordene gegebene Wirklichkeit verſucht: es iſt die letzte Äußerung des religiöſen Gefühls, das hier arbeitet. — Und das iſt auch Curt Herrmanns Erlebnis. Ohne Phraſe, ohne den Unſinn phantaſtiſcher Hypotheſen, aber auch ohne rein intellektuelle Vorarbeit und Krückenſucherei fühlt er ſich vor zu dem, woran er gelaſſen glauben kann: daß er das, wonach er ſich ſehnt, aus dem reinen Weſen der Form werde ſchaffen können. Man darf das nicht als ein vernünftiges Schließen ſich vorſtellen, das in der reinen Form die Schönheit ſuchen will; es iſt die Sehnſucht nach der Schönheit, der überall Hemmungen gegenübertreten, gegen die alle Welt immer wieder Einwände erhebt — und die endlich dieſen Weg als den letzten frei findet.

* * *



Curt Herrmann. Kohlezeichnung. 1916.

Aus dieser Sehnsucht nach der Schönheit entwickelt sich Curt Herrmanns Malerei unter den Hemmungen der gegebenen Welt langsam und konsequent zu ihrer heutigen Stufe. Er beginnt in jugendlicher Unbefangenheit mit der vollen Betätigung des imitativen Triebes, dessen Entwicklung allein man damals „Schule“ nannte. Er lernte bei Steffeck das Darstellen und in München das Malen; und er malte bald ein Porträt herunter, als könne er mit dem Pinsel photographieren. Alles war lustig, witzig, reif und gediegen. In den neunziger Jahren betonte er seine Art, in Berlin, zum ersten Male bewußter. Nicht die Menschen: die Harmonien der Farben und Linien, in deren Spiel die Dinge leben, locken ihn. Noch sucht der imitative Trieb sich durchzusetzen; er malt Wirklichkeiten, die harmonisch in der Form für ihn wirken. Eine seiner frühesten Arbeiten, um 1890, einen Knabenakt, nannte er „Harmonie“. Dann kommen Berliner Innenräume mit schreitenden Frauen, Blumen, rätselhaften Licht-



Curt Herrmann. Bildnis Prof. Dr. D. Ölgemälde. 1917.

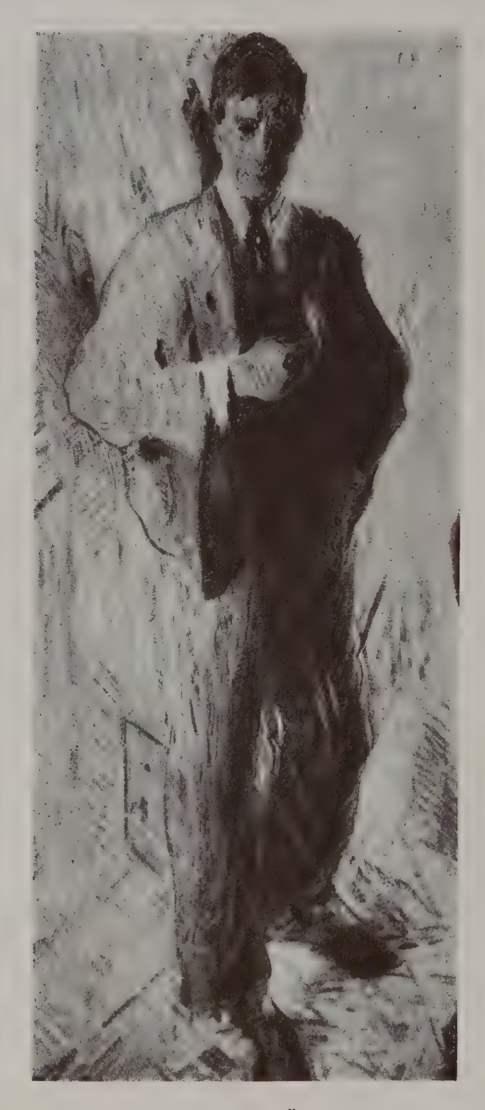
strahlen. Damals glaubten wir, Herrmann würde der Maler einer vornehmen, stillen, sehnsuchtdurchtränkten Welt werden. Aber er wußte schon vor uns, daß eine solche Welt als Ausgleich seines Wollens nicht da war, daß keine Welt da war, die ihn als Maler suchte. Immer mehr ging seine Malerei in sich selbst zurück. Ein Kinderbild kurz vor 1900 flutete gleichsam in lichten, weichen Farben in seiner eigenen Schönheit fort von der Wirklichkeit. Die Neoimpressionisten begannen einzuwirken, und nahmen ihn dann ganz gefangen. Aber kaum hatte er sich ihnen angeschlossen, als er auch sofort einen entscheidenden Schritt über sie hinausging. Die Neoimpressionisten hatten die Physik zu Hilfe genommen, um das Licht leuchtender darstellen, das heißt also: um eine gegebene Wirklichkeit imitativ besser darstellen zu können. Herrmann versuchte, aus der Physik das Gesetz der Harmonie der Farbe abzuleiten, wie er das Gesetz der Linie aus der Mathematik, nach dem goldenen Schnitt, bestimmen und den Rhythmus der Kurve feststellen wollte. Der schöpferische Trieb wurde übermächtig; aus der Form sollte die ersehnte Welt der



Curt Herrmann. Bildnis Dr. W. Ölgemälde. 1917.

Schönheit erſchaffen werden, aus den Geſetzen des entſtehenden Bildes heraus wurde die Nachahmung der Wirklichkeit gelähmt, der imitative Trieb verſank unter dem Willen des Schaffens. Die Reſultate, zu denen er in dieſer Zeit kam, legte er in der kleinen Schrift „Der Kampf um den Stil“ nieder. Es wäre zu wünſchen, daß er ſeine ſpäteren Erfahrungen dieſer Schrift einmal gegenüberſtellte; denn er kam ſpäter zu noch ganz anderen Schlüſſen.

Rein gefühlsmäßig nämlich kam Herrmann zu der Einſicht, daß aus der Phyſik nur eine Hemmung, nicht ein Geſetz des ſchaffenden Triebes zu gewinnen war. Er gab die Phyſik und das bewußte Meſſen auf. Außer den Spektralfarben der Neoimpreſſioniſten ſetzte er wieder jede beliebige ſchöne, intenſiv charakteriſtiſche Farbe auf ſeine Palette, und ſuchte nur mit der Kritik ſeines für Farbenreize ungewöhnlich empfindlichen Auges Harmonien der Farben zu finden, wie auch der Muſiker ja den Ton nach dem Gehör und nicht nach der Phyſik wählt. Seine Aufgabe wurde: jede ſchöne Farbe



Curt Herrmann. Bildnis. Ölgemälde. 1917.

zum stärksten Klang ihres eigenen Wesens durch die Nachbarfarben zu bringen, jeden Fluß der Kurven stetig zu Ende zu leiten. Diesem schaffenden Triebe gegenüber wurde der imitative endlich ganz abgestellt. Seine Aquarelle zeigen am freiesten, in der Schönheit und Empfindlichkeit ihres fast immateriellen Materials, seine Absicht. Ein Baumast wird da rot, grün, violett, wie es der Zusammenklang mit den anderen Farben will; er ist eine einfache, fließende Kurve, die sich etwa plötzlich als Kontur eines Berges fortsetzt, ohne nach der Linie zu fragen, die der wachsende Baum und der lastende Berg aus eigenem Wollen ziehen. Alles flutet, verwirrt sich, löst sich, kontrastiert, harmoniert, und schmilzt schließlich zu einer Einheit, der gegenüber die Frage nach dem Aussehen der Natur keinen Sinn hat.

* * *



Curt Herrmann. Stilleben. Ölgemälde. 1919.

Diese Aquarelle streifen oft das Aussehen Kandinskyscher Bilder. Nun aber geht Herrmann, im Gegensatz zu Kandinsky, nie von absoluten Formen aus, sondern immer von Anregungen der Natur; und trotz aller Vernachlässigung der Naturnachahmung als solcher arbeitet unbewußt der imitative Trieb ununterbrochen mit, und wie Herrmann betont, ohne Natur nicht malen zu können, so freut er sich an der abgeschlossenen Arbeit auch über eine in ihr wiedererstandene Naturhaftigkeit. Und hier stehen wir vor dem Problem. Was tut Herrmann? Zögert er vor einem letzten entscheidenden Schritt, ist er auf einem falschen Wege, weil er lediglich die Konsequenz scheut, nur aus dem Innern heraus unter bewußtem Abschluß von der Natur das Kunstwerk aus dem Absoluten zu schaffen?

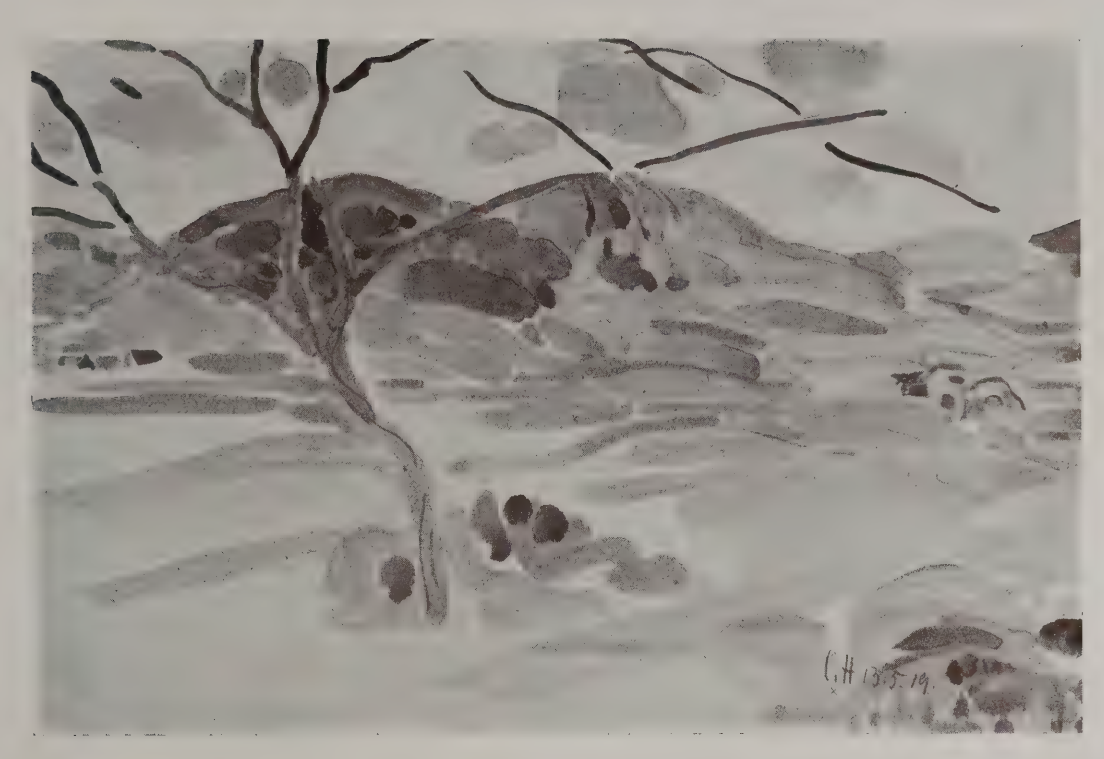
So scheint es, und so will es die Oberflächlichkeit ansehen. Aber hier gerade ist etwas Entscheidendes zu entdecken. Schaltet man in der bildenden Kunst alle gegebene Wirklichkeit, alle „Natur" aus: so besitzt der Maler zwar in sich alle Farben und Formen und alle Konsequenzen ihrer Beziehungen; aber kein Gesetz, das die Produktion einer neuen Formenwelt regelt, sondern nur grenzenlose Möglichkeiten überhaupt, und einen Willen, der sich als Wille selbst aufhebt; denn zum Willen gehören die Gegensätze,



Curt Herrmann. Schloß Pretzfeld. Aquarell. 1919.

gegen die gewollt wird, oder der Wille ist eine entspannte und verpuffte Kraft. Einer Kunst ohne Natur fehlt jede Umspannung und damit jedes Werturteil (sofern nicht aus der Negation der Natur in albernster Weise ein Werturteil gemacht wird), fehlt jeder Pol der Bewegung. Kandinsky ist, wie der russische Mensch überhaupt, eine Negation der eigenen Negation und ein nihilistischer Wille gegen sich selber, eine leere, absolute, allgemeinste Absicht, die sich nur daran erkennt, daß sie ihre eigene Unmöglichkeit gegen die Unmöglichkeit zu betonen versucht; eine Absicht, die erschöpfend und quälend in einem einzigen Werke sich ausdrückt wie in hunderttausend Variationen. Diese Malerei scheint Wille zu sein und ist ein sich selbst erwürgender Intellekt: denn sie vergewaltigt intellektuell den imitativen Trieb, der unweigerlich der eine Teil des künstlerischen Gesamttriebes ist, immer war und immer bleiben wird.

Zu dieser Art steht Herrmann in jeder Beziehung als Gegensatz da. Vom Grund-



Curt Herrmann. Jura-Landschaft. Aquarell. 1919.

instinkt aus hat seine Art des Verzichtens und des Suchens schon mit dem Nihilismus nichts zu tun; als Malerinstinkt hat er nie daran gedacht, die zum Wesen der Sache gehörende Beziehung zwischen Kunst und Natur zu leugnen. Er geht immer wieder von der Natur aus. Und hier beginnt seine positive, vornehme, auf ein wirkliches Ziel gerichtete oder zum mindesten um ein solches ringende Grundanlage, seine Willensart: er sucht zuerst sich die Natur dort, wo er ganz im Gegebenen als in seinem letzten Schutze ruhen kann. Er sucht die Überwindung der Wirklichkeit nicht in einer Kunst, die, technisch nichts als eine hemmungslose Outrierung des Impressionismus, vor jedem beliebigen Stück Natur das Malen beginnt und dann in einem fieberhaften Verkrampfen der malenden Finger die Wirklichkeit zu Scherbenwerk oder psychopathischer Fratze zerquetscht. Er wählt seine Natur. Blumen, stille Zimmerecken, irgendein Winkel, in dem etwas auf eine Auferstehung wartet; oder aber unsere Juralandschaft, in der noch immer ein schlafendes Meer im Traume redet von einem Einstmals und einem Unerratbaren. Zu dieser Natur tritt dann der ganze Mensch in einer Gefühlsrelation, die alles verbindet, vom Berliner Asphalt und dem Rauschen der Seide und dem Knistern aller tätigen bösen Geister begonnen, bis hinüber zu dieser letzten, unberührbaren Wirklichkeit. Diesen Bogen der Gefühlserlebnisse zieht und spannt die Formenwelt in ihrem eigenen Leben vom Maler zur Wirklichkeit, dieser Bogen spannt von der Natur, die da gemalt wird, zu der Natur, die am Ende im Herrmannschen Bilde dasteht. Aus dem Prozesse des rhythmischen Flutens von Farbe und Form nämlich wird bei Herrmann zum Schlusse wieder die Natur selbst; erst wenn man das erkennt, wird einem Herrmanns Malerei deutlich. Sehen wir uns diese Aquarelle einmal mit ganz freiem, willig arbeitendem Auge an! Da lebt die Plastik der Natur, da ist eine Erscheinung perspek-

tivisch, statisch, materiell nach den Gesetzen der Erscheinungswelt gebaut. Diese Berge sitzen in einer genau distanzierten Ferne, diese Baumäste flechten im Vordergrund stereoskopisch durch die Laubmassen, jedes Ding sitzt im Raum und verflicht sich mit dem Raumwerk genau. Die Landschaft lebt vor uns auf als sie selber, und wir erleben mit ihr, was nur immer zwischen uns und der Welt sich ereignen kann. Und eine letzte Zusicherung, ein Halt liegt in diesen Blättern: diese Blütenmeere, die Gartengeheimnisse, diese ganze Schönheit — sie ist da, es gibt noch eine Wirklichkeit, in der die Schönheit gegenwärtig ist.

* * *

Was ist es, was wir am Ende in Curt Herrmanns Schaffen finden müssen? — Hier ist die Lyrik durch die Mittel der Malerei geschaffen; die Lyrik, die ohne eine gegebene Wirklichkeit nichts zu sagen hat, die aber aus dem Singen und Wiegen des Rhythmus selber schafft, und am Ende uns doch die Wirklichkeit wiedergibt, wiedergeben muß, wenn sie ein Suchen und Sehnen in uns wirklich lösen soll. Und hier haben wir das Problem, das der Expressionismus ahnt, und das er sich überall durch sein falsches, durch intellektuale Konstruktionen falsch gemachtes Verhältnis zur Natur zu einer unlösbaren Wirrnis umdeutet. Gegenüber der Maßlosigkeit und dem unvermögenden Willensüberschwang dieses Titanismus als Lebensberuf wirkt Hermanns Kunst wohl wie eine kleine, stille, sich bescheidende Nebensache; dem Eindringenden aber zeigt sich hier plötzlich, daß Curt Herrmann das Problem gepackt und, indem er sich die Malerei zur Dichtung umschafft, auch gelöst hat. Weil er Maler war und immer blieb, weil er, trotz aller intellektuellen Beihilfen, zuerst immer wieder auf den ganzen Malerinstinkt zurückging und wirklich sich auf jenen unbewußten Grund der Dinge verließ, den die anderen verlieren, indem sie ihn ans Tageslicht zu stülpen trachten. Hier ist, für offene Ohren, gesagt, was die andern sagen wollen: Sehnen und Leiden und Hoffen des echten Menschen unserer Tage, der ganz in die Wirklichkeit gebannt ist und in ihr ein ultima Thule sucht.

Anmerkung. Wenn auch alle photographischen Reproduktionen in Schwarz-Weiß farbige Bilder sehr schlecht wiedergeben, so sei doch ausdrücklich betont, daß die Arbeit Curt Herrmanns für solche Reproduktionen ganz besonders ungeeignet ist und unsere Illustrationen nur andeuten sollen.



Curt Herrmann. Schloß Pretzfeld. Ölgemälde. 1917.

Die Zeichen-Sprache der Kunst

Betrachtungen zum Werk Gustav Wolfs

Von RICHARD BENZ

Mit vier stark verkleinerten ganzseitigen Abbildungen

I.

Spätere Zeiten werden vielleicht die Epoche, in der wir leben, die Zeit des Bilder-Streits nennen; denn es geht heute um nichts Geringeres als es einst in der frühen Christenheit ging: soll das Göttliche im Bild des Menschen verehrt und angebetet werden oder nicht. Damals unterlag der Orient, und griechische Bildverherrlichung der Menschengestalt ward als Form bildender Kunst, wenn auch in noch so viel Abwandlungen, im Abendland herrschend. Wohl hat dann das germanische Mittelalter — dem Orient hierin aufs tiefste verwandt — eine unkörperliche oder entkörperte Wirklichkeits- und Menschen-ferne Zeichen-Sprache aus der antiken Bau- und Bildkunst gemacht, in der Geistiges ausgedrückt, nicht Wirkliches oder für wirklich Gehaltenes dargestellt wurde — aber die Renaissance der Antike verwüstete diese Schöpfung der Gotik und stellte noch einmal das Gesetz der Abbildung des Wirklichen als Grundgesetz aller Künste — nicht nur der bildenden — auf. Das künstlerische Chaos, in dem wir heute leben, spiegelt nur den Widerstreit eines neu sich findenden geistigen Lebens gegen diese überkommenen Formgewalten des Hellenismus und der Renaissance, und es ist kein Zufall, wenn heute das germanische Urgefühl, das dem Bilde fern war und in der Symbolik freier Linien und Rhythmen lebte, den Orient zum Bundesgenossen ruft, der, abseits des griechisch beherrschten Abendlands, eine rein symbolisch-ornamentale Kunst bewahrt und ausgebildet hat.

In solchen Epochen des Kampfes kann es geschehen, daß eine ganze Welt von Kunstwerken geschaffen wird, nicht um neue Werte zu gestalten, sondern um alte Werte zu zerstören. Aus dieser Einsicht heraus begreift sich allein die Erscheinung des Expressionismus, soweit er nicht notwendige Form bedeutender Einzelner, sondern Massenerscheinung der Zeit ist: was sich hier äußert, ist der bis zum Fanatischen gesteigerte Ekel und Überdruß an der Wirklichkeitsform des Bildes, die nun mit allen Mitteln verzerrt, zerstört und wahrhaft ad absurdum geführt wird. Als solche zerstörende Macht ist der Expressionismus vom größten Wert: Die glatte Bildform der Renaissance muß uns endgültig verleidet werden; die Sinnlichkeit muß an das im Wirklichkeitsverstand „Unrichtige" als an einen Bestandteil, ja als an ein wesentliches Erfordernis der Kunst gewöhnt werden, damit die überwirkliche Sprache hoher Phantasie überhaupt wieder vernehmbar werde. Daß die Sprache solcher Phantasiekunst zugleich schon gesprochen wird, ist jedoch nicht, oder nur selten, der Fall. Darum ist Expressionismus nicht schlechtweg Ausdruckskunst: denn am Auszudrückenden, am Inhalt fehlt es sehr häufig; sondern er ist Propaganda (oft mit religiöser Inbrunst betriebene Propaganda) für das Prinzip der Ausdruckskunst: eine ästhetische Begriffsrevolution setzt sich ausnahmsweise nicht durch Lehre und Theorie durch, oder doch nicht durch sie allein; sondern durch eine weitverbreitete, massenhafte Produktion, welcher dann allerdings in erster Linie ein theoretischer und kein im höchsten Sinne schöpferischer Wert zukommen mag.

II.

Alle die Bewegungen, die sich in den letzten Jahrzehnten gegen das Bildgesetz der Renaissance auflehnten, deuten so nach einem neuen schöpferischen Ziel, ohne es doch zu erreichen. Das macht: sie sind trotz aller theoretischen Schärfe, ja Übertreibung,

nicht konsequent genug gewesen, weil sie das Problem nur formal, in der Erscheinung, nicht aber vom Geist aus zu lösen suchten. Das beweist der Naturalismus, der der erste Versuch solcher Auflehnung war: er zerstörte in Malerei und Dichtung die schöne Bildform, ohne doch die Wirklichkeitsform des Bildes, das Bild, das Abbild an sich, in Frage zu stellen. Der Futurismus bejahte diese Wirklichkeitsform im höchsten Grade, wenn er sie auch in eine Summe zeitlich sich folgender Momentaufnahmen zerlegte. Der Kubismus schließlich suchte die abstrakte mathematische Form — aber er zwang sie der Wirklichkeitswelt auf: über das Vorurteil des Ab-Bildens, des Sich-Verdeutlichens an einer irgendwie noch kontrollierbaren Nachbildung der Augenwelt kam auch er nicht hinaus. Nirgends so deutlich als in diesem vergeblichen Ringen um elne neue Formensprache kommt die Tragik zum Ausbruch, in welche die jahrhundertelange Herrschaft eines fremden Prinzips uns gestürzt hat: auch die Verzerrung und Zerstörung der Bildform vermag nicht die Tatsache aus der Welt zu schaffen, daß der Künstler seit der Renaissance in der Einzelform des Bildes verhaftet ist: daß er nur wahrnehmendes Auge und wiedergebende Hand, und, vielleicht, erschüttertes Herz ist — nie mehr aber, was er in Zeiten hoher Kulturen war: dichtender Geist.

Wer es vor den Werken der Gotik nicht erfahren hat, daß hinter der Liniensprache der Architektur, hinter den Szenen der Altartafelbilder wie der Glasmalereien und Skulpturen ein dichterischer Sinn steht, und alles Kunstmittel zu diesem dichterischen Inhalt sich nur verhält wie die Symbolik einer Sprache, dem hilft alle Einsicht in die formalen Qualitäten dieser Gotik nichts; er wird die Irrealität ihrer einzelnen Erscheinung umsonst zum Vorbild nehmen und umsonst die Gesetze der Ausdruckskunst aus ihr zu erlernen suchen. Eine bildende Kunst „an sich" — daran vermag kein Bedauern der Kunsthistoriker etwas zu ändern — eine Bildkunst, wie der Grieche und später der Italiener der Renaissance sie hatte, ist dem Germanen nicht beschieden: wo er bildende Kunst im eigenen Sinne je hatte, war sie, direkt oder indirekt, Ausdruck der Dichtung.

Die Verherrlichung der Erscheinung, wie sie selbst noch in ihrer Auflösung und Vernichtung in der expressionistischen Menschen- und Landschaftsdarstellung sich zeigt, ist etwas dem Deutschen im letzten Grund Fremdes — er will nicht das Bild der Wirklichkeit, sondern das Sinn-Bild einer gedichteten Welt: das Zeichen.

III.

So wie die große deutsche Musik nicht Ton-Kunst ist, wie die schöne bildhafte Leiblichkeit italienischer Musik, sondern Ton-Dichtung: so ist auch deutsche bildende Kunst, will sie ihrem eigensten Berufe treu sein, Bild-Dichtung, Zeichen-Sprache einer dichterischen Welt. — Die älteste Kunstübung der Germanen ist uns als Linienornamentik und -rhythmik verbürgt: eine Zeichensprache des Geists, keine Bildverherrlichung der Welt. Und als dem Norden durchs Christentum das antike Menschenbild als Element einer Bild-Kunst übermittelt ward, machte er's zum Bild-Zeichen: Die gotische Kunst ward eine Zeichensprache, trotz allen Bildelements, weil sie durch und durch symbolisch, sinnbildlich war. Seither ist es dieser Bildersprache gegangen wie jeder Sprache: das Sinnbildliche ist im Gebrauch so abgestumpft worden, daß wir es nicht mehr als Symbol empfinden; ja, fremde Einwirkung hat das Einzelsymbol dieser einstigen Sprache als Wirklichkeitsbild zum Selbstzweck erhoben, wodurch der Zusammenhang abgerissen, Sprache unmöglich geworden ist: das Menschenbild vermag uns geistig nichts mehr zu sagen.



EWALD MATARÉ: Landschaft. Holzschnitt.



Gustav Wolf. Aus der Holzschnittfolge „Die sieben Tafeln“.
(Format 54 : 45.)

Nur größte Schöpferkraft kann hier das Wunder vollbringen und auch aus dem unzulänglich und ausdruckslos gewordenen Sprachmaterial neuen dichteriſchen Ausdruck bilden: ſo hat Hans Thoma noch einmal die Menſchen- und Wirklichkeitsbilderſprache geredet gleich dem gotiſchen Künſtler als eine Zeichenſprache, und hat eine eigene — vom Mittelalter ſehr verſchiedene — dichteriſche Welt darin geſtaltet; er hat ſonſt getrennte Zeiten dadurch verknüpft, und hat geerntet und abgeſchloſſen wie wenige Deutſche: er hat noch einmal den ganzen Umfang der Bildwelt beſchrieben, ſoweit ſie dem Deutſchen Zeichen ſein kann. Aber auch ins Reich einer neuen Form hat er ſelbſt ſchon in vielen Werken und zu verſchiedenen Zeiten ſeines Lebens den Weg gewieſen: ins Reich des geheimnisvollen Buchſtaben- und Zahl-Zeichens, ins Reich des reinen muſikaliſchen Ornaments.

IV.

So iſt es kein Zufall, wenn der Künſtler, der zum erſten Male deutlich eine Zeichenſprache aus eigenen geiſtigen Mitteln redet, Hans Thoma nahe ſteht und von ihm zufrühſt erkannt und gefördert worden iſt, ohne doch in irgendwelchem Sinne ſein Schüler zu ſein: der Karlsruher Guſtav Wolf. Noch zu jüngſt, zu Hans Thomas 80. Geburtstag, kam dies ſymboliſch zum Ausdruck in der Ehrenurkunde der Stadt Karlsruhe, die, von Guſtav Wolf als feierliches Triptychon geſchrieben und gemalt, eine Huldigung der neuen an die alte Kunſt darſtellte[1]. —

Guſtav Wolf iſt keines Meiſters und keiner Schule Schüler geweſen. Eine erſtaunliche Begabung und Sicherheit für alles Handwerkliche der Kunſt ließ ihn frühzeitig in allen Techniken Herr ſein: im Kopieren alter Meiſter und in der Wiedergabe eigenen Schauens auf Reiſen, die ihn bis in den Orient führten, ſchulte er ſich ſelbſt, ohne doch einen Augenblick dieſes geſchenkte und erworbene Handwerkszeug für weſentlich und Selbſtzweck zu halten: von Anbeginn an drängte es ihn über das Anſchaubare hinaus in die Sphäre des Traums und reiner ſelbſtgedichteter Phantaſiewelten — die Geſchichte ſeines Schaffens iſt die immer reinere Herausſtellung ſeiner Dichtung, die Erſchaffung einer eigenen Sprache für dieſe Dichtung.

Er begann damit, das Unbekannte und Unwirkliche als Wirklichkeit zu malen — und das zu einer Zeit, da das Bekannte und Wirkliche als Wirklichkeit zu malen noch allgemeines Geſetz war. Seine erſte Ausſtellung im Jahre 1908 blieb unverſtanden oder verſpottet — es gab noch keine expreſſioniſtiſche Mode, die ihn getragen hätte; dafür nahm er in den „Begleitworten" zu ſeinen Bildern[2] weſentliche Sätze der expreſſioniſtiſchen Theorie bereits vorweg. In dieſen Bildern zeigt ſich, wie es ihn vom Menſchenbild und von der Menſchenlandſchaft hinwegzieht zu einer Landſchaft, die unter dem Meer oder über den Wolken liegt; und dieſe Landſchaft iſt bevölkert mit phantaſtiſchen Ungetümen, die halb Pflanze, halb Tier ſind: Urweſen des Chaos; dem Urſchlamm entſtiegenes Gewürm; oder Weltdrachen, in deren Rachen Weltmeere branden, Weltinſeln ſchwimmen, über denen Sternen- und Sonnenwelten ſich wölben. In ſeinen „Schöpfungstagen"[3] zeichnet er dann das Sich-ſelbſt-Erſchaffen dieſer Schöpfung, das ungeheure bewußtloſe Werden — aber immer noch iſt es Bild mit Beziehung zur Wirklichkeit, wenn auch noch ſo ſehr ins Phantaſtiſche geſteigert. Seine eigenſte Form findet

---

[1] Reproduziert und beſprochen von K. K. Eberlein in der „Kunſtchronik" (E. A. Seemann), Nr. 13, 26. Dezember 1919, S. 259.

[2] Begleitworte zu den Bildern von Guſtav Wolf, Neujahr 1908. C. F. Müllerſche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.

[3] Die ſieben Schöpfungstage, Tuſchzeichnungen auf Stein in der Pan-Preſſe, Berlin. 1914.

Gustav Wolf. Aus der Holzschnittfolge „Confessio“.
Format 60 : 45.)

er dann im reinen, beziehungsloſen *Ornament*; das aber nicht „Schmuckform“ im entwürdigten Sinne unſerer kunſtgewerblichen Terminologie iſt, ſondern Zeichen für einen geiſtigen Inhalt ganz beſtimmter und einmaliger Art; ſo formbeſtimmt und doch gefühlsmäßig-allgemein wie Muſik. Hier, in dieſen reinen Linienphantaſien, erinnert nichts mehr an die Bildform der Antike, an das Vorurteil des Ab-Bildens: keine auch noch ſo ferne Körperilluſion ſteht zwiſchen dem dichteriſchen Willen und dem Ausgedrückten, ſondern *unmittelbar* wird der Geiſt zum Rhythmus und Klang der Linie. Das Auge vernimmt hier im Raum, was ſonſt nur dem Ohr in der Zeit vernehmbar iſt: eine geiſtige Sprache, die nicht ans Sinnesorgan gebunden bleibt, ſondern frei den ganzen Menſchen durchſtrömt. In den elf großen feierlichen Holzſchnitten der „Confeſſio“, die 1908 entſtand, iſt dieſe Sprache zum erſtenmal geſprochen; was bisher nur der Dichtung und Muſik für möglich galt, iſt durch dieſe dichtende Zeichen-Kunſt plötzlich wahr geworden: in der wechſelnden Ordnung der Linien einen geiſtigen Inhalt deutlich zu machen, der in der Folge einzelner Blätter ſich mitteilt wie in ihren einzelnen Sätzen eine Sonate oder eine Symphonie. Da aber Zeichen-Kunſt nicht nur unmittelbar die Dichtung ausſpricht, im Gefühlsklang der Linie, ſondern auch mittelbar, als feſtſtehendes geiſtiges Zeichen, den eigentlichen Wortklang des Gedankens im Buchſtaben bedeuten kann: ſo vermag der Zeichen-ſprechende Künſtler hier zugleich als Worte-ſprechender Dichter ſich mitzuteilen, indem er den Zuſammenhang ſeiner Schöpfung neben und zwiſchen den Bildern als Rede geſtaltet, ohne doch je, in dieſer Einheit von Schrift und Bild, die Sphäre der Zeichenſprache zu verlaſſen. Denn wie er das bildneriſche Einzelblatt zum Schriftzeichen geiſtiger Rede verdichtet, ſo verbildlicht er, in der Schrifttype und ihrer muſikaliſch-architektoniſchen Anordnung im Raum, die Wort-Geiſter zu Bildzeichen einer Formenſprache des Auges, und vermählt ſo, durch immer größere Annäherung an das Entgegengeſetzte, das aus ſo verſchiedenartigem Element Stammende in der wahren geiſtigen Einheit des Buchs. Solche Einheit ward aber bei uns nicht geſehen ſeit den Zeiten der Gotik, da ſchon einmal Pracht-geſchriebene Kolumnen auf Pergament den Geiſt, rein als leibliche Erſcheinung, deutlicher ſprachen als gemalte Bilder.

Das „Flugblatt vom lebendigen Sein“[1], das erſte von ſieben Blättern, macht dieſe Einheit zur Hauptſache: es ſucht ſie nicht mehr im Buch, wo doch der Wechſel von Bild und Schriftblatt noch iſt, ſondern auf der Schriftſeite ſelbſt iſt das Bildzeichen dem Rhythmus der Geiſtzeichen organiſch eingefügt. Und hier tut ſich der Blick auf in ganz neue Möglichkeiten. Wir fühlen, wie eine neue Weltdeutung, ſei ſie des Künſtlers ſelbſt, ſei ſie des großen Dichters oder großer Denker einer heute erſt geahnten Wiſſenſchaft der Zukunft, im geiſtigen Zeichen neuer Schrift, Zahl und Ornamentik ſich geſtalten laſſen wird — höchſte Aufgaben einer grundlegenden mythiſchen Symbolik, zu denen auf lange Zeiten die eigentliche *Bildkunſt* bisheriger Obſervanz unfähig ſein wird.

V.

Es braucht kaum geſagt zu werden, wohin Wille und Sehnſucht führen, die in ſolcher Zeichenkunſt ſich auswirken: wenn das Urwort wieder in Zeichen, Zahl und Linie ſpricht, dann wird wieder *Baukunſt* möglich ſein — forme ſie neue Steine zu geiſtigen Räumen, oder geſtalte ſie den Einzelraum einer Wand oder einer Buchſeite. Es wird gebaut und geſchrieben werden in Zeichen und in Steinen — aber es wird nicht mehr *gemalt* werden. Farbe wird nicht mehr Wiedergabe der Natur ſein, Abbild irgendwelchen Ein-

[1] Gedruckt bei Klingſpor in Offenbach. 1918. — Das geſamte graphiſche Werk Guſtav Wolfs erſcheint jetzt im Verlag von Eugen Diederichs in Jena.



Gustav Wolf. Weltbild.

(Format 39 : 31.)

drucks, nicht „Gefühl“ für die Oberfläche irgendeiner Erſcheinung, und ſei es noch ſo durchgeiſtigt; ſondern ſie wird als Glut oder Kälte, Freude oder Schmerz aus dem Innern brechen, gleich den Farben gotiſcher Glasfenſter: als unmittelbares Sinnbild des Geiſtes, als direkter Ausdruck, als reine Form, wie Töne es ſind. Nicht Malerei wird es mehr geben, ſondern Bemalung, gleich der Illumination der Holzſchnitte und Initialen des Mittelalters, gleich der Irrealität der Farbengebung an perſiſchen Teppichen oder nordiſchen Hausgiebeln und Geräten. So allein dient Farbe unmittelbar dem geiſtigen Zeichen, das ſie begleitet, ja wird ſelbſt zum geiſtigen Zeichen. Darum hat auch Guſtav Wolf, der als „Maler“ begann, in ſeinen letzten und ſtärkſten Schöpfungen auf „Malerei“ verzichtet, nicht aber auf Farbe: in der Kolorierung mit reinen ungebrochenen Farben, ohne Tagesſchatten und Körpermodellierung, erſtrahlen ſeine Blätter und Schriftſeiten erſt zur letzten geiſtigen Einheit.

Denken wir die Möglichkeiten ſolcher Farbzeichenkunſt zu Ende, wie ſie der Raum, die Wand, das Buch, das Gerät geſtalten wird, ſo ſteht auch hier eine Fülle von geiſtiger Ausdrucksfähigkeit vor unſeren Augen, der gegenüber unſere bisherige Illuſionsmalerei, die aus der Körperweltbeobachtung geliehen war, beſchränkt und arm erſcheint.

Vor allem aber liegt hier, in der unmittelbaren Sprache der Linie und der Farbe, der Keim zu einer, wenn auch noch ſo fernen Allgemeingültigkeit und Wiederverſtändlichkeit der Kunſt: ſie wird, anſtatt Spezialiſtentum weniger aufeinander eiferſüchtiger Könner zu ſein, wieder eine Gemeinſchaft von Menſchen einigen können, wenn ſie nicht mehr an der Erſcheinung, ſondern am Geiſte dient. Denn das Zeichen, das einen geiſtigen Sinn ausdrückt, iſt, der Möglichkeit nach, verſtändlich, ſo verſtändlich wie Dichten und Denken in irgendeiner Sprache, werde nur erſt dieſe Sprache gewohnt; dagegen das Bild, das vom geiſtigen Zentrum der Allgemeinheit gelöſt iſt, erfordert, um noch zu wirken und verſtanden zu werden, eine Sinnenkultur, der immer nur ganz wenige teilhaft werden können. Zeiten großer geiſtiger Kultur waren aber nicht Zeiten einer Sinnenkultur, wie es unſere Künſtler ſich vorſtellen, ſondern Zeiten geiſtiger Leidenſchaft, voll Phantaſie und dichteriſchen Stoffs — die Form erwuchs hieraus notwendig und von ſelbſt. Solche geiſtige Leidenſchaft, Phantaſie und Erlebnis, muß das Primäre ſein — nicht der Fanatismus irgend eines beſtimmten geſchmacklichen Sehens und Empfindens der Dinge — wenn hohe und allgemeingültige Form entſtehen ſoll.

„Weil ich innere Erlebniſſe und Vorſtellungen in das Gewand des Rhythmus zu kleiden ſuche und zu dem Zwecke Linien und Farben benütze, glaube ich meine Arbeiten zur bildenden Kunſt rechnen zu dürfen“, ſchreibt Guſtav Wolf[1], und beſtätigt damit die Priorität des geiſtigen Erlebens, ohne das der ſpezifiſche bildende Formtrieb bei ihm nichts wäre. Und weiter „So möchte ich meine Bilder nicht als fertige Kunſtwerke betrachtet wiſſen, ſondern als ſichtbar gewordene Kämpfe um den Rhythmus von Linien und Farben“. Nicht mehr das fertige Werk, das Einzelkunſtwerk im Sinne der Renaiſſance iſt der Zweck der Kunſt, ſondern der Geiſt, der, aus ihm ſprechend, uns ſelber ſchöpferiſch macht: „Haben wir uns hier nicht eine Welt gezimmert, die auffallende Ähnlichkeit hat mit dem Himmel, den die Religion über uns ſetzt? Iſt ſie nicht zum ſelben Zwecke geſchaffen, uns ſtreben zu machen?“

Mit dieſem Bekenntnis wird der Zeichenkunſt die hohe Stelle in unſerem Leben angewieſen, die ſeit der Vernichtung der religiöſen Kunſt der Gotik leer geblieben war: dienend am Geiſt vermag ſie wieder Werte zu ſetzen und auszuſprechen, die der im Ding und im Abbild des Dings verhafteten Illuſionskunſt der Renaiſſance zu geſtalten verſagt war.

[1] Dies und die folgenden Zitate ſind den bereits angeführten „Begleitworten“ von 1908 entnommen.

Der Ruf.

Klüfte zwischen Körper und Körper, daß dem Schwirren der Strahlen kein Ende gesetzt ist. Und der Zeit kein Maß mehr, daß der Grüßende versunken im Gewoge des Seins, da sein Gruß



auftrifft. So ist ein jeglich Wesen abgeschieden und einsam und hebt aus sich ein Gegenüber es zu Grüßen, nicht in sich zu erstarren. Siehe, da reißt sich ein Wesen empor aus dem Wogenden und reckt sich gewaltig. Hoch über dem Weltmeere ragt sein Leib umsprüht vom Gichte, tief unten schneidet es die wogende Masse, wecket die Fülle zu brandendem Leben. Hin reißt es sich durch das All, schleudert sich hinaus in schrankenlose Weite, durch die strömende Fülle der Ewigkeit. Grundloses ist über ihm und unter ihm. Es ist gleichwie Schaum der Woge der über das Weltmeer rennt. Und gleich als wäre es nicht.

Und es ist selbst Weltmeer, ist wogende Masse der Lufte. Insel ist es die emportaucht aus dem Wogenden. Fels, der sich reckt in dem Bewegten. Schiff, das sich hindurchreißt. Und es sturzt durch die Unendlichkeit. Aus der Tiefe erhebt es sich zu unfaßlicher Erhabenheit. Und stürzt in Urgründe. Es ist eine Freiheit und eine Majestät. Eine lebendige Klarheit und ein heiter Weben. Es ist ein Kranz lichter Gebilde und ein Kranz wuchtender Masse. Und ein Drittes: Ruhe: Weihe. Eine Bahn bricht durch das All: ein siegender Geist. Das Rund ist in Erhebung, die Tiefe öffnet sich, der Urgrund reißt sich auf. Aufbrüllt jegliche Spaltung des Schreckens voll. Grausen erhebt sich, das Innerste liegt offen, das Unterste türmt sich empor. Aus allen Urtiefen heult es herauf. Tag des Entsetzens, Tag des Entstehens, da das All erflammt. ¶ Aus der Weltflamme steigt die Heiterkeit und schafft sich ihre Welt. Sie lebt auf in tausendfacher Gestaltung. Wirbel-Welten rollen heran. Aus Kratern bricht Feuerhauch. Wüsten brennen, Gletscherdome wölben sich. Tiefe Einsamkeiten dehnen sich an fernen Grenzen. Glühende Inseln schweben im Raume. Sehnsuchtsfahrer ziehen langsam ihre Bahn. Millionenheere von Wesen steigen Gebirge herab. Sie sind Masken in denen das All nicht strömt. Abgesonderte. Ihre Leiber sind ringsum gleich. Ihr Tun ist nicht gleich dem Tun der Welt-Wesen. Und sie sind eingeschlossen in den Bann der eigenen Urgründe, gedrückt von der Last des eigenen Seins, niedergehalten von der Weite seiner Spannung, haben kein Werk ewig jung aus ihm sich zu erheben. Starrheit senkt sich über sie. Vor dem Glücke waren sie geflohen gleichwie vor öder Leere, vor der Ruhe gleich vor betäubendem Gifte. So stark brauste die Flamme in ihnen, daß der Himmel Seligkeit vor ihr floh, daß der Himmel Wonne zerriß. Vor ihrem Eifer erbebte das All und ihre Inbrunst umgab sie mit gewaltigen Sphären. Vor ihrem Zorne aber barst das Starre und ihrer Inbrunst Sphären leuchteten auf. Da wurde in ihnen sichtbar die Stadt des Menschen, die goldene Stadt. Und lag fern und tief. Das Sein dieser Wesen aber ist des Menschen Wille, des Menschen Macht ihre Stärke. Sein Glaube hält sie, seine Hingabe belebt sie. Er hat sie herausgestellt aus dem All und sie sind nicht hinfällig. Und spotten des Menschen Geist, herausgehoben aus dem Vorhandenen. Sie leben hinaus ins Grenzenlose und bauen über alle Schöpfung. Weite quillt ihnen aus Weite, Raum dehnt sich ihnen an Raum. Steigendes wird aufgetürmt, Fallendes hinabgeschleudert, Stehendes gegründet. Da bestehen keine Gesichte mehr. Keine Bildwerdung. Keine Schilderung. Und keine Namen. Da ist nur dies: Sein erflammt an Sein. Alles Unterscheiden ist ausgelöscht: Dies ist Weltentschwinden. Im Jahre 1 · 9 · 1 · 8 ·

Zum Gleichnis.

ij

Welthaftes spannt sich aus und ist Erklingen.

iij

Bildhaftes stellt sich heraus, schlägt sich nieder, gebunden.

iiij

Schweifendes flutet heran, sammelt sich, entschwindet.

v

Das Eine zieht in sich alles Sein, ist Mitte zugleich und Grenze.

vj

Einsam ragende Reinheit, feierlich, herrlich, stet.

vij

Geist erklingt, Sein leuchtet auf, Harmonien schweben.

viij

Und ordnen sich in einen Lauf und türmen sich zum Bau.

ix

Menschenworte steigen herauf: Mitleid! Erbarmen! Und: Wärme!

x

Und auf der Tafel des Menschenseins: Nun wandere er.

Gustav Wolf. Aus dem „Flugblatt vom lebendigen Sein".

(Format 44 : 31.)

Neue Sammlungen in Dänemark und Skandinavien

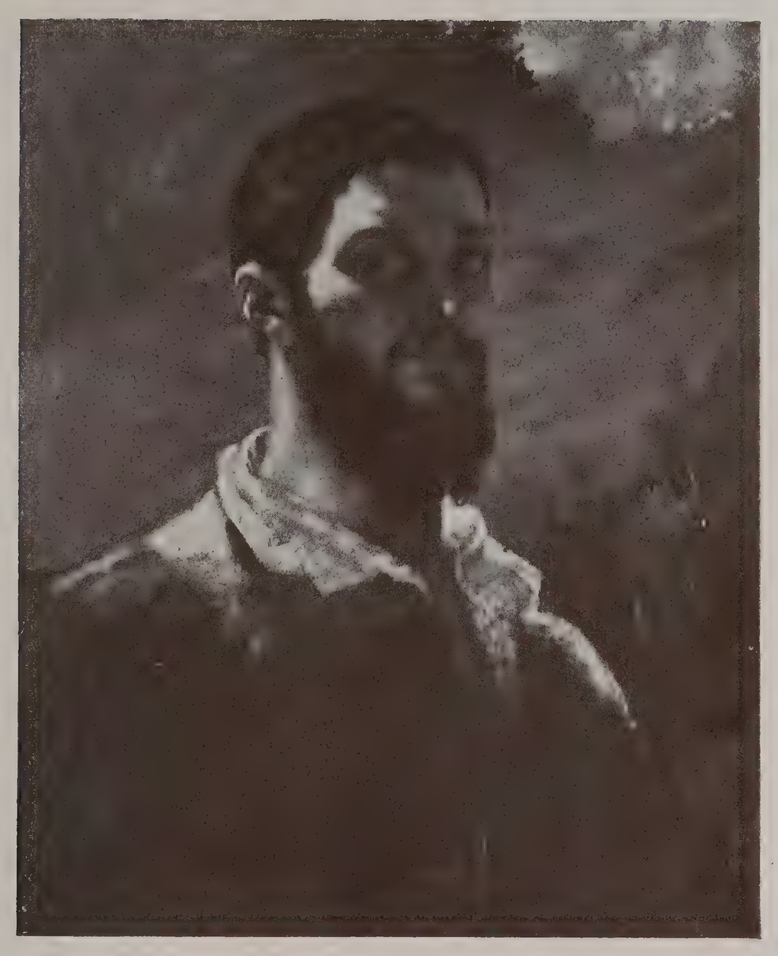
Mit 10 Abbildungen | Von ALFRED GOLD

Vom Weltmeer umspült und durch den deutschen U-Bootkrieg mehr bereichert als wirklich behindert, haben die nordischen Länder in den letzten Jahren eine Unmenge internationaler Kunst an sich gezogen; eine eindringende Flut, die zeitweise schon einer Überschwemmung glich, und von der hier, in ein paar gedrängten Zeilen, nur ein flüchtiger Reflex sichtbar werden kann.

Vieles davon ist immer noch im Fließen. Neue Sammlungen, die angelegt wurden, sind noch nicht abgeschlossen und noch ungeordnet. Eine vollendete und in ihrer Art vollkommene Schöpfung der Kriegsjahre ist das französische Impressionisten-Museum „Ordrupgaard“ bei Kopenhagen, Eigentum des Etatsrates Wilhelm Hansen; eine Sammlung in einem ausgezeichneten Oberlichtbau, so reich und für die hier am stärksten verbreiteten Tendenzen so vorbildlich, daß ihr ein größerer Platz in diesem Abschnitte gebührt.

Dänemark hat zur französischen Kunst alte Beziehungen. Die Glyptothek wurde, unter heute vergilbten Idealen, zu ihrer Pflege geschaffen. Ihre französische Ausstellung von 1888 zeigte immerhin auch schon Manet und Monet. Im Jahre des Kriegsausbruchs hatte Kopenhagen eine große moderne Franzosenschau im Staats-Kunstmuseum, eine Art abgekürzte Centennale, vom Direktor des Museums Karl Madsen, einem der wenigen wirklichen kosmopolitischen Kunstkenner unserer Zeit, unter Dach gebracht. Der Krieg zersplitterte sie, aber ihre Wirkung blieb nicht aus. Die hier ausgestreute Saat ging in der genannten Ordrupgaard-Sammlung auf. Karl Madsen war auch hier der Beratende, Ordnende; und dem illustrierten Katalog der Sammlung (nur in dänischer Sprache) gab er ein feines historisches Vorwort mit.

Freilich waren Glück und Zufall des Marktes hier vor allem entscheidend und so konnte es kommen, daß man in diesen drei Oberlichtsälen, wenn man sie durchstreift, den am wenigsten starken Eindruck von den Impressionisten im engeren Sinne empfängt. Da genügendes Illustrations-Material fehlt, verweise ich auf eine gute Interieur-Aufnahme aus der Sammlung bei Donath „Psychologie des Kunstsammelns“ (3. Auflage, Abb. 59). Es ist gerade der Saal der Manet, Renoir, Degas usw., in den man einen Blick wirft, und es wird vielleicht danach glaubhaft, daß eben dieses Ensemble ein klein wenig dünn wirkt. Der große Manet „Monsieur Brun“, das Hauptstück der Wand, ist nicht stark genug, und einige sehr feine Manets, darunter das bekannte Selbstbildnis in ganzer Figur (früher bei Dr. Linde in Lübeck) und der „abgehende Dampfer“ (Sammlung Degas), sind kleiner oder skizzenhafter. Von Renoir hat die Sammlung einige charmierende Frauenbildnisse und die reizende Mädchenstudie zum „Conservatoire“, von Degas das höchst merkwürdige, malerisch sehr robuste Bildnis Manets auf einem Sofa, vor ihm des Künstlers Gattin an einem Tische — diese Partie aber in der Mitte entzweigeschnitten, wie erzählt wird, weil Manet das Gesicht seiner Frau zu unvorteilhaft fand. Darüber kam es zum Zerwürfnis zwischen Manet und Degas und sie blieben einander böse. Dieses Bild und ein anderer hier hängender Degas, „Kinder auf einer Landhaustreppe“, ein an Whistler erinnerndes in Amerika gemaltes Bild, nur klüger, schärfer, einfacher als Whistler, stammen aus der Vente Degas.



Courbet, Selbſtbildnis. (73 : 60 cm.) Sammlung Wilh. Hanſen, Ordrupgaard.

Ihre ſtärkſte Note aber findet die Sammlung in den anderen Sälen, einem Corot-Courbet-Daumier-Raum mit glänzend gewählten Werken, namentlich von Corot — zehn höchſt intime, kleinere Bilder, erworben aus dem Nachlaß Degas, aus der Sammlung Sarlin und von Alphonſe Kann — ſowie in dem abſchließenden Cézanne-Raum, der, ſtill und ſtimmungsvoll, dem Meiſter eine würdige cella-artige Erinnerungsſtätte bereitet. Sind es auch nur fünf Werke, die man hier, in Gemeinſchaft mit einer größeren Reihe von Gauguins, findet, ſo ſind doch drei Arbeiten erſten Ranges aus den reifen Neunzigerjahren darunter, eine große ſüdfranzöſiſche Landſchaft in ſandgelben und ſchilfgrünen Tönen, eine Nature morte mit Äpfeln und weißem Tuch, in kräftigen edlen Farben und energiſchſtem Modelé, und jener junge Mann in ſtahlblauer Jacke und mit einem Buch auf den Knien, über deſſen ſanften großen Augen ſich der ſteifrandige Strohhut wie ein Heiligenſchein rundet. Ein Bild, ſo vollkommen in ſeinem „Cézannismus“, in dieſer bisher reinſten Verwirklichung antikiſierender Geſinnungen, daß es ein Prototyp ſeiner Zeit wäre, hätte es ſelbſt keine Berühmtheitsmarke. Auch dieſes Bild kommt von Alphonſe Kann.



Renoir, Bildnis. (46 : 38 cm.) Sammlung Wilh. Hansen, Ordrupgaard.

Die ganze Sammlung wurde von ihrem Besitzer zu einer nach seinem Tode dem dänischen Staate zufallenden Museums-Stiftung gemacht. Ein Gegenstück zu ihr ist hier gleichfalls im Entstehen. Es ist die noch im Dunkel eines Magazins ruhende Sammlung des dänischen Multimillionärs Heilbuth. Von ihr, die ihren Hauptbesitz gleichfalls aus Frankreich geholt hat, kennt man öffentlich nur ein paar Corots und Degas; der Eingeweihtere weiß auch von ihrem Besitz an alter Kunst, der sich von Quentin Massys bis zu Goya erstreckt. Erwähnt sei vor allem, daß Heilbuth den Gumprechtschen kleinen Frans Hals und die kleine Rembrandt-Studie zur „Susanna" („Der Richter", früher bei Nemes) gekauft hat. Auch das berühmte Amsterdamer Bild Rembrandts „Lucretia", über dessen Schicksal so viel gefabelt wurde, gehört dieser Sammlung an, die hoffentlich bald das Licht der Öffentlichkeit erblickt.

Was die Schweden während des Krieges gekauft haben, ist in Deutschland bekannt Es war viel und vielerlei. Neue große Sammlernamen sind hier nicht hervorgetreten, abgesehen etwa von dem Gotenburger Sammler Pinéus und dem Malmöer Herman Gotthardt. Die letztgenannte Sammlung, ausgezeichnet vor allem durch mehrere Dela-



Manet, La Parisienne. Paſtell. (55 : 44 cm.) Sammlung Gotthardt, Malmö.

croix, darunter den in Deutſchland bekannten grandios komponierten „Löwen, einen Nubier zerfleiſchend“, ſteht leider wieder vor ihrer Auflöſung. Herr Pinéus hat eine Reihe fein gewählter Impreſſioniſten mit ſkandinaviſchen und franzöſiſchen Übergangs-Expreſſioniſten, Munch, Willumſen, Grünewald, Sörenſen, Picaſſo, Henri Rouſſeau, vereinigt. (Nach Gotenburg iſt auch Courbets giorgioneskes Jugend-Selbſtbildnis mit dem Violoncell, das die Düſſeldorfer Kunſthalle vor dem Kriege kaufen wollte, gekommen.)

Und das führt, wenn von den noch unabgeſchloſſenen Kriſtianier Sammlungen abgeſehen werden darf — dort ſind Manets „Antonin Prouſt“, der bei Reber war, Manets „Vue de l'Exposition de 1867“, Courbets ſchwächere Doublette des Pariſer Hauptwerkes „Les Demoiselles du Bord de la Seine“, Cézannes wundervollſtes aller Kartenſpieler-Bilder, das Exemplar, das in Berlin war, die wichtigſten Erwerbungen — ſchließlich zurück nach Kopenhagen zu dem nordiſchen Expreſſioniſten-Sammler par excellence, deſſen Beſonderheit feſtzuhalten, bereits im „Cicerone“ verſucht wurde (Maiheft 1918). Es iſt Herr Chr. Tetzen-Lund. Ihm iſt es gelungen, ſeine Sammlung, deren ältere Hauptwerke in jenem Artikel geſchildert wurden, durch überraſchend



Renoir, Junges Mädchen. Pastell.
(62 : 46,5 cm.)

Wilh. Hansen, Ordrupgaard.



Renoir, Auf der Terrasse. (40 : 50 cm.) Sammlung Gotthardt, Malmö.



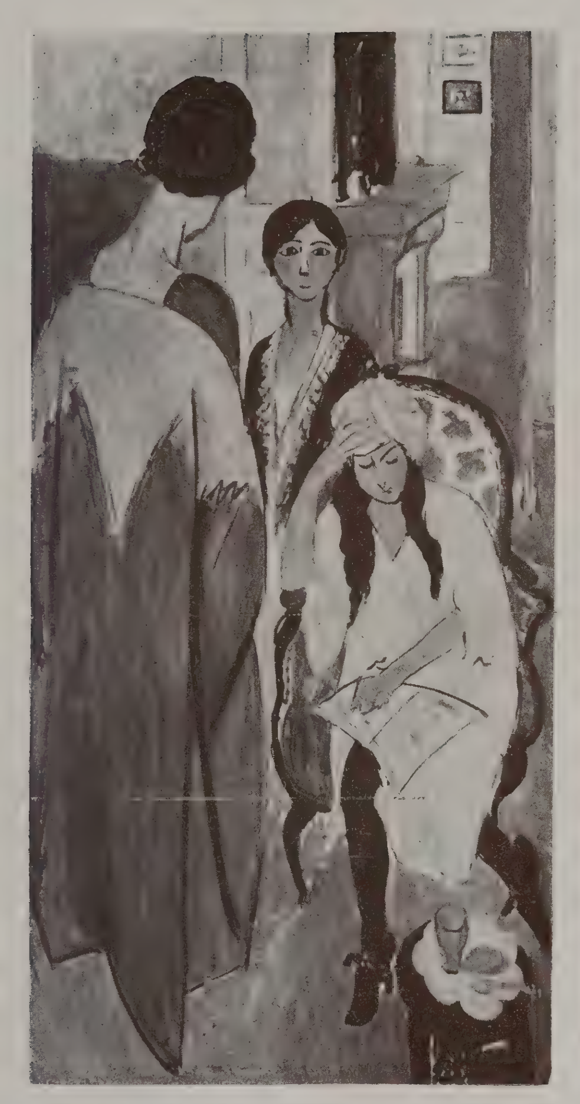
Matisse, Lebensfreude. (175 : 235 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.



André Derain, Kopf. (40 : 30 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

glückliche Erwerbungen zu verjüngen und ihr Blut zuzuführen, das direkt aus dem Herzen der Kunst von heute kommt.

Hier hängt von den jüngeren Meistern Matisse, Derain, Picasso, Henri Rousseau, Perle neben Perle. Da hier die Abbildungen mitsprechen, genüge eine kurze Aufzählung von Beispielen. Der große herliche Picasso „Harlekine" ist ein frühes Bild, signiert 1905, also älter als die in der bekannten Blaumanier gehaltenen Bilder. Von intensivem hellem Blau ist hier nur der Himmel, ein unendlich fein gekennzeichneter Kulissenhimmel. Auf diesem Blau stehen rechts oben die sprühend improvisierten hellroten Blumen und im Vordergrund die beiden Figuren, in der Hauptsache tiefrot (Gewand des größeren Harlekins), daneben grauweiß, blau, braun und in den Schatten blau-braun-schwarz. Das Licht ist unausgesprochen, unbetont, und gibt dem Ganzen etwas Geheimnisvolles, Geprägtes. — Der große Matisse „Lebensfreude" kommt in der Abbildung nicht ganz zu seinem Recht. Der wundervolle helle Ockerton, auf dem die bronzefarbenen, grünen



Matiſſe, Interieur.
(197 : 97 cm.)
Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.



Picaſſo, Die beiden Harlekine.
(192 : 108 cm.)
Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

und roſa Flächen ſchweben, während die ſcharfen Akzente dunkelrot und ultramarinblau eingeſetzt ſind, hält die kühne Kompoſition zuſammen. Eine neueſte Arbeit von Matiſſe (gleichfalls abgebildet) iſt ein hohes Pariſer Interieurbild mit großen Figuren, trotz dem Grau des Zimmers in ſchweren orientaliſch anmutenden Kontraſten. — Der abgebildete Derain iſt ein kleines Beiſpiel unter vielen Bildern des Malers bei Herrn Tetzen-Lund. Es iſt hier gewählt, weil es in ſeinem ſienabraunen geſchnitzten Modelé, obwohl nur eine Variation archaiſtiſcher Vorbilder, überraſchend friſch wirkt. — Die Paradies-Phantaſie von Henri Rouſſeau ſchließlich iſt das ſchönſte unter mehreren Bildern dieſer Art, die der große Maler-Dilettant vollendet hat. Hier ſagt die Photographie nicht zu wenig. Man ahnt die Geſundheit der Abſtufungen im grünen Laub bis hinauf zu dem waſſerblauen Himmel, der, liebevoll, auch dem Unzulänglichen die Natur zum Abſchluß gibt.



Henri Rouſſeau, Im Dſchungel. (130 : 162 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

Lodewijk Schelfhout

Von F. M. HUEBNER
Mit 15 Abbildungen

Lodewijk Schelfhout wurde 1881 in 's Gravenhage geboren — dem Geblüte nach ist er jedoch kein Holländer. Seine Sippe hat ihre Wurzeln väterlicherseits in flämisch Belgien; in der Provinz Antwerpen findet sich der Name Schelfhout häufig; in Holland gibt es ihn unter Eingesessenen nirgends. Die Frauen, welche die Vorfahren des Malers als ihre Gattinnen heimführten, sind entweder Engländerinnen oder Französinnen gewesen. Lodewijk Schelfhouts Mutter entstammt einer Hugenottenfamilie. So bedeutet also Holland, wo der Maler die längste Zeit seines Lebens verbrachte und wo er sich nach weit ausgedehnten Reisen sein Heim gegründet hat, für Schelfhout nur eine Art Wahlheimat, wenn er schon inmitten dieser Wahlheimat nicht als ein völlig Außenstehender lebt.

Die Unterschiede gegenüber seiner Umgebung sind andererseits nicht durchschlagend genug, als daß Schelfhout seine Niederlassung inmitten der nördlichen Niederlande mit dem Preise seiner eingeborenen Bodenständigkeit hätte bezahlen müssen. Der Künstler ist alles andere als ein Entwurzelter. Die Andersartigkeiten und Widerstände, die ihm äußerlich begegnen, sind geradezu Mächte, die ihm nötig sind. Indem er sich mit ihnen mißt, indem für ihn die Aufgabe lautet, ihnen gegenüber sich zu behaupten, kommt er zu einer deutlicheren Lebensempfindung, zu einer umrissenerern Arbeitsstrenge, als wenn er etwa seinem Tagewerke inmitten der völlig gleich Fühlenden, inmitten belgisch Flanderns nachgehen müßte.

Abgesehen von der eigenartigen kalvinistischen Glaubensluft, die in Holland herrscht, bestehen die Gegensätzlichkeiten, von denen Schelfhout in seiner Wahlheimat sich umgeben sieht und wider die es für ihn beständig anzukämpfen gilt, in dem kulturellen Selbstbehagen und in der klugen, rechnerischen Verständigkeit dieses Landes überhaupt. Der katholische Flame ist dem Nordholländer dadurch unterlegen, ihm dadurch weit voraus, daß seine Natur noch ersichtlich weniger in den Zustand der Zähmung und der Nützlichkeitsanpassung übergegangen ist, daß in ihm noch Herde unberechenbarer Wildheit, tiefer unbändiger Träumereien, kindlich zweckloser Vergeudungslüste schlummern. Der Südholländer ist der kunstbegabtere Schlag schlechthin; die Einbildungskraft reißt ihn allenthalben, nämlich ebensowohl in seinem Privat- wie in seinem staatlichen Gesamtleben zu Taten hin, die nicht ein nebenhergehendes, teilweises Glück, sondern immer sein ganzes Dasein aufs Spiel setzen. In seinem Blute kocht die Buntheit verschiedener Rassen; durch sein Haupt zieht erhitzend mystische Glaubensinbrunst und die irdisch geschäftliche Leidenschaft zur großen Überseeunternehmung. Er hat gegenüber den Nordholländern, die stolz sind auf ihre umsichtigen Einrichter des bürgerlichen Gemeinwohls, auf Flottenadmiräle, Staatsmänner, Rechtskundige, nur die jähen Schlagetote seiner Genter Weber- und Fleischerzunftmeister, die suchende, verzückte Schar seiner Gottesfreunde, die lärmenden Schönheitsgenießer seiner Rubens und van Dijk vorzuweisen und all deren zusammenfassende Verkörperung, den von übermächtigen Sehnsüchten zersprengten, spottfrohen, rothaarigen, ruhelosen Landfahrer Tyll Eulenspiegel. Dies ist Flandern. Und der Maler Schelfhout, der in seiner Jugend, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, viel niedrige Dienste, u. a. als Dekorationsmaler, verrichten mußte und der noch heute die körperliche Ausdauer und Bedürfnislosigkeit anbetet, der rothaarige Lodewijk Schelfhout mit dem prachtvollen Gebiß und dem breiten schmetternden Lachen, der sich auf seine Preise etwas zugute tut, die er als Krikettspieler und als



Lodewijk Schelfhout. Les Angles. Radierung. 1912.

Kunstschlittschuhläufer einheimste, der keine Noten zu lesen, aber auf dem Flügel überschwenglich zu phantasieren versteht, ist mehr als er's weiß und er es vielleicht Wort haben möchte, ein Sohn der üppigen unverwüstlichen Mutter Flandern.

In den Mannesstamm der Schelfhouts wurde von seiten der Ehefrauen Benervtheit und Geschmacksverfeinerung eingebracht. Neben die germanische Art stellten und mischten sie den Süden, das Lateinertum, und erschufen so in diesem Geschlechte neue Versuchungen und Fremdheiten, wider die sich der Mensch, wollte er nicht zerstückelt werden, abermals behaupten mußte. Es ist die andere Welt des Gegensatzes, in die Lodewijk Schelfhout hineinreicht und aus der er seine Anregungen und Kräftigungen bezieht, dieses Lateinertum in ihm, das reichlich genug strömt, um ihn irgendwie im Innersten mit romanischen Vorstellungsweisen und den uralten künstlerischen Stilneigungen Frankreichs zu verknüpfen, immerhin aber zu schwach ist, um ihm aus seiner wesentlich germanischen Persönlichkeitartung herauszureißen.

So lebt und schafft Lodewijk Schelfhout auf der Grenzscheide zweier Rassen, auf der Grenzscheide zweier nationaler Bildungsbereiche. Niemals eingeengt durch eine einzige, leicht übersehbare Gefühlsvorherrschaft, immerdar gespeist von gegensätzlichen Antrieben, weiß seine starke Blutsnatur beides zu vereinigen: Spottlust und Glaubensinbrunst, Fleischesabtötung und Tänzerübermut, Lebensanklage und Lebenslobpreis.

* * *

Der Anfang des Künstlers verlief pendelnd nach rechts und links. Dies waren die mühevollen, in Paris verbrachten Jahre 1903—1913. Und da er noch nicht reif und stark genug war, mußte er sich Vorbilder wählen, in denen er diese zwei Bluts-



Lodewijk Schelfhout. La Provence. Radierung. 1912.

beanlagungen, die germanische und die lateinische, jeweils aufs reinste ausgedrückt fand. Diese Vorbilder fand er in Paul Cézanne, dem Provenzalen, und in Vincent van Gogh, seinem Landsmanne; indem er ihnen im Stil, im Malverfahren, in der Gefühlshaltung nacheiferte, suchte er hintereinander bei beiden sich selber.

Die Nacheiferung geschah so heftig und unbedingt, daß der junge Künstler beide Male im gefeierten Vorbilde bis zur eigenen Auslöschung unterging. Er war innerlich derart weich und bildsam, noch so ungesichert in seinem eigenen künstlerischen Wesensgepräge, daß die beiden Großen, die allerwärts die Jugend beherrschten, ihn einfach aufschlürften. So findet sich in der Reihe jener Bilder, wo Schelfhout unter dem Einflusse Vincent van Goghs steht, ein Selbstbildnis, das nicht nur handwerklich an van Goghs Pinselstrich und Farbenauswahl erinnert, sondern das mit den Augen und mit dem innerlichen Fühlen van Goghs vorempfunden und seelisch empfangen wurde, ja welches mit einer eigentümlichen, nach außenhin sich abmalenden Zustandsverwandlung des Schelfhoutschen Ichs fast doppelgängerisch alle Ähnlichkeitszüge eines Bildnisses von Vincent van Gogh selber aufweist. Bei den Tafeln, die der Malweise Paul Cézannes nachgebildet sind — und die nicht menschliche Figuren, sondern zumeist Landschafts- und Stillebensstoffe behandeln — kommt diese ungemein starke, sich selber preisgebende Einfühlungsgabe darin zum Ausdrucke, daß Schelfhout hier nicht so sehr unter seinen musikalischen und ekstatischen Erregbarkeiten hinschwingt, sondern getreulich die Formenstrenge, die bis zur Kubisierung der Körper vorstoßende Baukraft des Lateiners nach



Lodewijk Schelfhout. Baum im Winter. Radierung. 1913.

lebt. Dem Bacchantischen und Überstömenden seiner Natur stellt er hier die Zurückhaltung und die Straffung der Seele gegenüber, dies jedoch noch nicht aus eigenem Vermögen, sondern in einer solchen Anlehnung an die Schaffensweise Cézannes, daß viele unter den betreffenden Gemälden der Jahre 1907—1910 den Arbeiten des Führers aufs Haar gleichen.

Auch noch andere Einflüsse lateinischer Herkunft dringen während seiner Pariser Lehrzeit gegen ihn heran und werden willfährig von ihm empfangen. Da ist André Derain mit seiner Fortentwicklung der Cézanneschen Raumlehre, dem Schelfhout tappend folgt, aus dessen Geiste heraus er sich für eine Weile verlautbart; da ist Pablo Picasso, der Spanier, dessen reiche, medaillensaubere Porträtzeichnungen Schelfhout mit einer gleichen Vollendung, mit einer gleichen, selbst die Vorbereitung der Papierfläche umfassenden nervösen Tönung nachzubilden versteht (die verschiedenen Frauenköpfe von 1911), und dessen hernach begonnene, absichtliche Formzerstückelung er zwar nicht im ganzen Umfange mitmacht, der Art und der Theorie nach jedoch für eine Weile gutheißt und bewundert.



Lodewijk Schelfhout. Die Stadt. Waſchzeichnung. 1918.

Keins dieſer fremden Kunſtbeiſpiele hilft Schelfhout, ſich ſelber zu finden. Die Erſtarkung ſeines Weſens, das ſich nicht zwiſchen dem Entweder — Oder zu entſcheiden brauchte, ſondern das weiträumig genug war, um die lateiniſche und die germaniſche Sonderart in einer wohlgeratenen Gleichgewichtseinheit zu umſpannen, ſollte ihm von ganz anderswoher kommen, nämlich einerſeits von einer beſtimmten Naturlandſchaft andererſeits von einer beſtimmten handwerklichen Wiedergabetechnik.

Es war — wiederum — das Beiſpiel van Goghs und Cézannes, das ihn 1911 ins Gebiet der franzöſiſchen Provence aufbrechen hieß; aber ſchon die wenigen Tage, die er an der Arbeitsſtätte van Goghs in Arles und St. Rémy zubrachte, machten es ihm deutlich, daß er es hier nicht aushalten würde, weil für ihn angeſichts dieſer, von Vincent van Gogh bis ins letzte erlebten, ja verbrauchten Landſchaftsnatur ſich nur eine neue Abhängigkeit, wenn nicht gar Verknechtung unter den großen Landsmann ergeben mußte. Er wollte nicht ausſtrömen und ekſtatiſch verflammen, ſondern ſeine Kräfte höher ſteigern durch Sammlung, Strenge, Verhaltenheit. Er zog alſo nach dem Gebirge zu und entdeckte für ſich die kleine Bergſtadt Les Angles: Dieſe ſtrahlte eine andere Bauformel aus als die von gelben Ährenfeldern und wogenden Olivenhainen beſtandene Ebene ringsum die van Goghſche Stadt Arles. Es wehte von den Alpen her eine ſchärfere Luft; der Pflanzenwuchs war karg, durch die Fruchterde trat allenthalben der nackte Fels; die Bodengeſtaltung ſammelte den Blick mit Bergkuliſſen, Weinbergsmauern, Schluchten zum Erlebniſſe der Nähe und der räumlichen Geſchloſſenheit.



Lodewijk Schelfhout. Avignon. Radierung. 1918/19.

Der Süden verkündete ſich hier mit der Kegelmaſſe ſeiner wie in Erz getriebenen großen und bedeutſamen Landſchaftskörper und mit einer ſolchen natürlichen Bauförmigkeit, daß eine Umdeutung dieſer Welt ins nordiſch Nebelſchwere, in Muſik und ſchwärmende Geſpenſterſeherei zum voraus unmöglich war. Sie ruhte feſt in ſich ſelber, dieſe Hügelwelt, ſie ſtand im Lichtſcheine einer anderen Kulturzugehörigkeit, im Lichtſcheine der Antike.

Les Angles mit ſeinen Gebäudewürfeln, ſeinen engen Sträßchen, ſeiner Sonnenblendung auf den weißen Mauern und den flachen Dächern, ſeiner geſtaffelten, zugeſpitzten Lage auf felſiger Bergkuppe wurde für Lodewijk Schelfhout nicht nur das beherrſchende Darſtellungsthema für ſeine Arbeiten in den nächſten Jahren, ſondern für ihn als Menſchen gewiſſermaßen zu einem Palladium, das ihm Stärke mitteilte, ihn beſchirmte und allerwärts unbewußt begleitete. Die Südlichkeit in ſeinem Blute hatte ihre auswendige Formentſprechung gefunden, hatte ſich binden und auskriſtalliſieren können und hatte damit das Schwergewicht eines ruhenden Pols gewonnen, der rückwirkend der anderen, der nordiſchen Natur in Lodewijk Schelfhout ihren Platz beſtimmen und ihr Ruhe mitteilen konnte. An die Stelle der Ahnung und des muſikaliſchen Schwärmens war die Erkenntnis getreten. Im Anblicke von Les Angles hatte der Künſtler ein für allemal den ihm angewieſenen, den ihm möglichen Grad ſüdlicher Seelenentfaltung geſichtet, war ſie bis ans Ende durchſchritten, hatte ſie hinter ſich gebracht. Mühevoller und langwieriger ſollte es ihm freilich werden, mit ſeinem germaniſchen Blutseinſchlage



Lodewijk Schelfhout. Bastia Korsika. Radierung. 1920.

ins Rechte zu kommen. Im selben Sommer 1911 fuhr er dann noch ein zweites Mal in die Provence und zwar nach Avignon.

Die ergänzende, zweite Erstarkung seines Wesens empfing Schelfhout aus der Radiertechnik. Abgesehen von zeichnerischen Studien nach Ateliermodellen (Hände, Gesichter, Akte) hatten die Hauptarbeiten des Künstlers bis zu seiner Reise nach der Provence aus Ölgemälden bestanden und auch noch auf den ersten Bilddarstellungen von Les Angles bediente Schelfhout sich der Ölfarbe. Bei seiner Rückkehr nach Paris (1912) machte der Radierer Veldheer ihm mit der Handhabung der kalten Nadel vertraut, die er binnen kurzem aufs vollkommenste zu beherrschen verstand. Auch diesem Erlebnisse in der Entwicklung Schelfhouts eignet eine ungemeine, gleichsam vorher bestimmte Notwendigkeit. Wo alles auf Geduld, auf Selbstüberwachung, auf Zucht des Auges und der Fingermuskeln ankam, da strömte in den über die Zinkplatte gebeugten Künstler auch eine zunehmende menschliche Gesinnungsstrenge ein; die Abwehr vom Überschwange des reinen Gefühls ward vollkommen. Der Mensch erlernte es, an sich zu halten und sein Feuer in weniger ungestümen Formgleichnissen auszudrücken.

1913 verläßt Schelfhout Paris und siedelt nach Hilversum über, um hier den Kampf mit seiner anderen Wesenshälfte, dem germanischen Traum- und Einbildungshang, auszufechten. Sobald er sich diesem überließ, war er augenblicklich ins Ungemessene hinausgeflutet. In Hilversum, wo er den Radiergriffel wieder mit dem Pinsel und mit der Palette vertauschte, sollte das gleiche eintreten. Die Farbentuben, der Spachtel, die

Leinwand nahmen ihm die ſchlafwandleriſche Sicherheit, die er als Radierer errungen hatte und ſtürzten ihn in die Uferloſigkeit theoretiſchen Gegrübels. Ob es der Einfluß des in Amſterdam lebenden franzöſiſchen Kubiſten Le Fauconnier war, mit dem Schelfhout ſchon in Paris Bekanntſchaft gemacht hatte, ob die Verwirrung lediglich aus den techniſchen Mitteln entſprang — Schelfhout wurde der Probleme, die er als Denker anerkannte und völlig ermaß, als ſchaffender Künſtler nicht Herr.

Zuletzt ſah Schelfhout ſeine Schwungkraft überhaupt hinſchwinden; der Erfindungsſtrom verſiegte; die Nerven verſagten den Dienſt und er war ohne Hoffnung, der germaniſchen Natur in ſich jemals zur ſelben Vollkommenheitshöhe des Ausdrucks zu verhelfen wie der lateiniſchen. Es blieb ihm nur übrig, aus dem Nordſeenebel der Heimat geiſtig fortzuflüchten zur entgegengeſetzten geographiſchen Landſchaft, zur polar entgegengeſetzten Gemüts- und Denkhaltung. Es war die Erinnerung an Südfrankreich, die ihn wie ein Balſam ſtärkte und ſtillte, wenn ihn ſchon diesmal nicht ſo ſehr ein Stück freier Naturlandſchaft als ein Gebilde aus Menſchenhand beſchäftigte und aufrichtete: Die Stadt Avignon mit ihren Kathedralen und der hohen Pfalzburg der Päpſte, wo er 1911 geweilt hatte. Er unterläßt es, dieſe Welt mit dem Farbenpinſel feſtzuhalten — die fühlende Berührung mit dem Süden bringt im Nu wie einſt ſein graphiſches Empfinden in Bewegung und treibt ihn neuerdings, das Kaltnadel-Verfahren aufzugreifen. Die Radierungen jener Zeitſtufe ſind die aufgewühlteſten, düſterſten von allen, welche Schelfhout geſchaffen hat.

An und für ſich iſt die Sehweiſe Schelfhouts keineswegs auf bloße Schwarz-Weißwirkungen eingeſtellt. Die Radierungen aus allen Abſchnitten ſeiner Entwicklung lehren deutlich, wie ſeine Auffaſſung im Grunde genommen zu den maleriſchen Wertbetonungen drängt; er verarbeitet die Radierplatte derart reich mit den Füllungen und Feldern der ſcharfen Nadelſpuren, und die Bedeckung dieſer Metallritze mit Druckſäften aller Art, ehe der erſte Abzug davon gemacht wird, iſt eine ſo ausgeklügelte und zuſammengeſetzte, daß auf den meiſten Blättern die Wirkung des Hellen und des Dunklen in eine vollkommene Tonigkeit, in ein üppig wogendes Konzert maleriſch gegebener Ausdrucksſtärken mündet. Nur eben der Gebrauch der Ölfarbe ſelber ſcheint für den Künſtler eine Hemmung mit ſich zu bringen, weshalb er ſich einer ganz eigenen Maltechnik, nämlich der ſogenannten Waſchzeichnung zuzuwenden begann. Bei dieſem Verfahren wird mit Kohle oder Bleiſtift zuerſt eine genau ausgeführte Zeichnung des betreffenden Gegenſtandes zu Papier gebracht und dieſe je nach dem mit lichten Farbtönen gefüllt. Das Papier wird dann mit ſchwarzer oder brauner Tiſchflüſſigkeit übergoſſen und aus dem Naß holt nun der Künſtler mit dem aufſaugenden Schwamm oder Pinſel all die Übergänge des Lichts heraus, die er zu erzielen wünſcht.

1919 vertauſchte Schelfhout den Norden gegen die Landſchaft des Mittelmeers. Mit Frau und Kindern reiſte er nach Korſika. Und auch dieſes Mal verſagten ihm der Süden und die lateiniſche Kulturſtimmung nicht ihre Heilkräfte. Nunmehr zeigte ihm dieſe Welt ihre letzte Vollkommenheit, nämlich den romaniſchen Menſchen, der mit ſeinem Geſichte, ſeiner Körperhaltung, ſeinem Gebärdenſpiele zum Ausſehen und Gehaben des Niederländers einen ſo ſchlagenden Gegenſatz bildet. Der Anblick der korſiſchen Schäfer, Jäger, Fiſcher, Prieſter mit ihrer unverhohlenen Menſchlichkeit und ausgemeißelten Gliederſtrenge war es, der den niederländiſchen Maler diesmal ſtraffte und ihn nun für immer mit einem ſchützenden Harniſch umgab.

* * *



Lodewijk Schelfhout. Aquädukt auf Korsika. Waschzeichnung. 1919.



Lodewijk Schelfhout. Landschaft Korsika. Waschzeichnung. 1920.



Lodewijk Schelfhout. Der Märtyrer. Radierung. 1915.

Die Darstellungsstoffe Schelfhouts stehen untereinander im Verhältnisse großer und sich ruhig abwickelnder Erlebnisfolgen, die sich gegenseitig erzeugen und ergänzen und meist schon frühzeitig und lange, ehe sie sich zur vollen Reife entfalten, ihr Kommen ankündigen. So läßt gegenüber diesen Stoffen, die den Künstler öfters über viele Jahre beschäftigen, die Aufmerksamkeit und Erfindungsgabe nicht früher nach, als bis die oberste Kurvenhöhe der geistigen Fähigkeitsentfaltung erstiegen, als bis die letzte formale Lösungsmöglichkeit gefunden ist und nun das Thema aus dem Gesichtskreise des Künstlers allmählich wieder wegschwinden darf.

So hat Lodewijk Schelfhout die Berglandschaft von Les Angles wohl gleich an Ort und Stelle mit der Ölfarbe gepackt und festgehalten, aber die eigentliche künstlerische Durchdringung dieses Darstellungsstoffes begann erst später und in Paris, wo jener ihm nur als Erinnerung noch vor dem Denken stand und wo Schelfhout sich gleichzeitig vom Staffeleibilde weg und zur Ätzplatte hinzuwenden begann. Viele Jahre



Lodewijk Schelfhout. Der Traum. Waschzeichnung. 1918.

lang hat dann Schelfhout dieses Thema immer erneut aufgegriffen und immer erneut durchlebt.

Lehrreich ist die Entstehungsgeschichte der Radierung „Der Baum im Winter" aus dem Jahre 1913. Dieser Baum, der eine nordische Eiche darstellt und in Hilversum radiert wurde, war ursprünglich ein südländischer Olivenwipfel. In der Provence (1911) waren dem Künstler auf seinen nächtlichen Spaziergängen die Vereinfachungen zum Bewußtsein gekommen, die sich mit dem Ganzen einer Baumkrone und mit den Unterteilen ihrer einzelnen Astbüschel vornehmen lassen; von da schreibt sich der immer wiederkehrende und eigentümliche Formenwuchs der Schelfhoutschen Baumkronen her, die aus fächerförmigen Wedeln zu gleichsam architektonischen Raumeinheiten zusammengeschlossen sind. Diese, auf mathematische Grundformen zurückgehende Formverein-



Lodewijk Schelfhout. Hirte aus Korsika. 1920.
Waschzeichnung.

fachung suchte der Künstler hernach angesichts eines abgesondert stehenden und stirnseits aufgenommenen Baums planmäßig sichtbar zu machen, was ihm mit dem Olivenbaum (siehe das große Ölgemälde „Landschaft" von 1913) offenbar nicht gelingen wollte. Schon bereit, von dem Thema ohnmächtig abzulassen, erblickte er nach seiner Rückkehr aus Frankreich bei Hilversum auf freier Aue ein paar Eichenwipfel, die ihn im Nu befähigten, sein erworbenes Formkönnen rein und klar nach außen zu stellen. Auf den Radierungen „Der Baum" und „Baum im Winter" findet die innere Entwicklung ihren krönenden Abschluß. Das Bildnis eines Baumes entsteht, der mit seinem Stamme, mit seinen Ästen, seinen Laubbüscheln sich wie ein schmiedeeisernes Gerüste aufrichtet; das kreuz und quer gezogene Gestänge greift starr und doch federnd



Lodewijk Schelfhout. Frau von Korsika. 1919. Waschzeichnung.

ineinander; die Macht des Raums und seine Überwindung springt gleichsam wie ein Sieg der Ingenieurkunst ins Auge.

Über viele Jahre beschäftigt den Künstler auch der Darstellungsstoff des Kathedralenbauwerks; die Teilnahme für denselben war wohl ursprünglich in Avignon angesichts der Papstburg ausgelöst worden; immer ist bei Schelfhout die Kathedrale zugleich ein feierlich-festlicher Palast und ein erhabenes Burggebäude. Auf den ersten Radierungen erscheint die Kathedrale allein und lediglich als eine Teilerscheinung des Landschaftsganzen; aber rascher als das Thema „Les Angles“ umkleidet dieses Leit- und Lebensmotiv sich mit geistigen und gleichnishaften Beziehungen. Die Hinneigung Schelfhouts zu einer christlich-katholischen Auffassungsweise und zu Darstellungen, die von kirchlich-



Lodewijk Schelfhout. Christuskopf. Kohlezeichnung. 1913.

heiligenhafter Luft umwittert sind, ruhte der Anlage nach in dem protestantisch erzogenen Künstler zweifellos vorgebildet, hat aber von dem Besuche Avignons den entscheidenden Anstoß empfangen, um sich völlig zu entfalten. So tritt das Kathedralenthema bald in innige Vereinigung mit dem Christusthema, das seinerseits und rein formgeschichtlich betrachtet, seinen Ausgangspunkt in höchst nüchternen Anatomiestudien Schelfhouts besitzt. Der nackte Manneskörper, den Schelfhout 1911 mit dem Knochenbau und dem Muskelbelag eines Preisringers gemalt hatte, magert ab, benervt sich und geht allgemach in die Abgezehrtheit des „Märtyrers" über (Radierung 1915). Die Märtyrergestalt, die verschiedene Namen erhält, aber im Grunde doch allerwege den ans Kreuz gehefteten „Christus" bedeutet, wächst auf dem Blatte „Die Kathedralen" (1916) mit dem Thema der Gottespfalzburg zu einem einzigen Bild zusammen, ist jedoch damit noch nicht an das Ende der eigenen Vollkommenheitsmöglichkeiten ge-



Lodewijk Schelfhout. Chriſtuskopf. Waſchzeichnung. 1920.

langt. Immer wieder greift Schelfhout den Vorwurf auf, radiert und tuſcht er Chriſtusrümpfe und Chriſtushäupter, bis ihm die letzte Ausprägung endlich gelingt, dieſe aber nicht mit der Technik der Radiernadel, ſondern in der Kunſtart ſeines maleriſchen Empfindens, in der Waſchzeichnung.

Mit der Wendung zu kirchlichen Inhalten und zu kirchlichen Stimmungsgleichniſſen ſteht Lodewijk Schelfhout übrigens in Holland nicht völlig abgeſondert. Der Katholizismus gewinnt in Holland an und für ſich zunehmend an Boden; die Übertritte gerade in der Künſtlerweit ſind mannigfaltig.

Im Holländertum bricht damit ein uralter Geiſteszuſtand wieder zur Oberfläche durch. Während nämlich die Holländer, nach den Werken ihrer großen maleriſchen Realiſten zu urteilen, für eins derjenigen Völker gelten, die am getroſteſten an die ſichtbare Welt

der Sinne glauben, zeigt die neue Kunst in Holland, zu der die Werke Lodewijk Schelfhouts gehören, einen anderen, ganz entgegengesetzten Gemütshang auf. Geistesstimmungen kommen heute in Holland wieder empor, die als die untersten in dieser Rasse hinweben und die der Kalvinismus wohl für Jahrhunderte zurückzudrängen, nicht aber völlig zu ersticken vermochte, jener mystische Hang nämlich, der die Jan van Ruisbroeck, Thomas van Kempen, Schwester Hadewich, Schwester Lydewien van Schiedam und die Schar der Gottesfreunde und Gottesdichter in Zwolle und Deventer hervorbrachte. Den alten sprichwörtlichen Realismus der Holländer sieht man abgelöst von einem gegen die bequeme Weltgläubigkeit sich kehrenden neuen Idealismus, und Lodewijk Schelfhouts Arbeiten zeigen an, wie dieser Idealismus beides, die Form sowohl wie den Inhalt des Kunstwerks, umpflügt.



Lodewijk Schelfhout. Der Engel. Waschzeichnung. 1917.

Maria Uhden

Mit 15 Abbildungen | Von OSKAR MARIA GRAF

Kunſt: Vom Welterleben Durchſchütterte, Berührte, Erweckte hiſſen ihre Fahnen. Es iſt keine Frage in ihnen. Nur ein Ja. Intenſivſte Erfaſſung des Seinsgehaltes, Berauſchtwerden davon — nicht mehr anders können als ſo. Und dann die Traurigkeit und das heißeſte Begehren, wie aus einem unerſchöpfbaren Füllhorn Gnade ſchütten. — Unmögliches wollen und es als Mögliches dann im Werke finden. Weitergetrieben. Um Höchſtes ringend.

Das iſt die frühverblichene Maria Uhden.

Sechsundzwanzigjährig, nach kurzer Ehe mit dem Maler Georg Schrimpf, knapp einen Monat nach der Geburt ihres Kindes, ſtarb ſie am 14. Auguſt 1918 in einem Münchner Krankenhaus. Ihre Jugendzeit in Koburg und Gotha verlief intereſſelos, unbefriedigt verließ ſie die Malſchule Exter in München und das Kunſtgewerbemuſeum in Berlin. Und auf einmal ſtand dieſes große, entſcheidende Erlebnis anläßlich einer Geſamtſchau in den Räumen des „Sturm" vor ihr: Marc Chagalls Bilder.

Alles Vorhergegangene fiel ab, endliches Beginnen brach durch.

1915 zeigte der „Sturm" ihre erſtmalige Ausſtellung. Früheſte Verſuche hingen neben ſchon zielbeſtimmten Arbeiten. Ein „Zirkus" ſtrahlte ſeine Munterkeit aus. Zu ihm geſellten ſich noch etliche Farbzeichnungen gleicher Art. Vorherrſchend war die ecklinige Konturführung. Die ausfüllende Farbe kam zu flächig zur Geltung, taſtend und unſicher gewählt, ohne rechtes Zuſammenklingen. Nur das Kompoſitoriſche überraſchte. Das Kreiſen dieſer primitiven Seiltänzerinnen mit den klobigen Füßen, der ſchwerlaſtende Rhythmus geſchwungener Akrobatenkörper, die draſtiſch hölzerne Bewegung eines Pferdes, die Geſpreiztheit eines dicken Clowns wuchſen bedacht in die Tiefe des Raums. Bewußter geformte Stücke ließen innehalten. Neben der warmfarbigen Kompoſition „Frau auf dem Stier" hing das Bild der „Ruhenden". Zwiſchen aufragenden Baumſtämmen zwei Frauen und ein ruhendes Pferd um ein Lagerfeuer. Orangehimmel mit ſattgelber Sonne um einen ſanften Hüftenhügel. Die Farben leuchten, die Kontur hat ſich verloren. Viel Zinnober, Orange, Kupferrot und Kobaltblau enthält dieſer dekorative Hymnus des Ausruhens. Eine ungeheure Sanftmut und Erdſchwere ſtrömt aus den Körpern von Menſch und Tier.

Hier begegnet man bereits der künſtleriſchen Klärung. Noch einmal hat die Künſtlerin ihre dekorative Sehnſucht bis zur Spitze getrieben und es iſt außerordentlich bedeutungsvoll für ihr intenſives farbliches Temperament, wie ſie ſchon in den folgenden, zeitlich wenig entfernten Werken von der Gefahr einer diesartigen Veroberflächlichung loskommt. Und darin liegt die Stärke ihrer Könnerſchaft und ihr bewußtes Ringen um Höchſtes: Sie verzichtet auf das ins Auge Springende, Wirkungsvolle dekorativer Tendenz und dringt vor bis ins Weſentliche. Ihr unendlich feinfühliger, maleriſcher Takt, die ſtrenge Selbſtſchulung und Beherrſchtheit ihrer Schauart verſtehen es immer wieder, das Überfließende des Hervorquellens der Farbe einzudämmen und die Fülle zugunſten der Geſamtformung der Idee unterzuordnen.

Seltſam klar zutage tritt dieſe ihre bezeichnendſte künſtleriſche Eigenſchaft in den Aquarellen aus jener Zeit. In den beiden Bildern „Traum 1 und 2", im „Mondſchein" und im melancholiſchen „Sumpf" iſt bereits die ganze ſpätere Art ihres Weltſehens. Gewiß ſind hier anregende Einflüſſe bemerkbar. Es iſt bereits geſagt worden, daß Chagall das große Erlebnis für die Künſtlerin war, und unverkennbar reden die letzt-



Maria Uhden. Zirkus. Ölgemälde. 1916.

genannten Werke die Sprache des überragenden Russen. Aber was das ausschlaggebend Unterscheidende an Maria Uhdens Bildern und Gesichten ausmacht, ist die ganz andere Welt ihres Stoffgebietes und die auf einer ganz anderen Fläche liegende formale und farbige Auswirkung ihres Erlebens. Dem Slaven Chagall ist nichts ein Traum, er steht inmitten der Dinge, bedrängt von ihrer visionären Schwere. Als unbewußter Erfühler des unerklärlichen, nur ihm seelisch innewohnenden Weltbildes gestaltet er dasselbe als — Vision. Die Deutsche Maria Uhden träumt sich bis auf den Grund der Dinge und zwängt ihr erfaßtes Erlebnis in die erraffte Form. Während Chagall fast legendär-dramatischer Ausbruch ist, erzählt uns Maria Uhden wundertiefe, melancholische Koboldgeschichten. . . .

Und mit welcher Feinnervigkeit weben bei ihr die Farben das Verschwommene Dünstige des Traums ineinander! Märchenhaft schön sind diese kleinen Bilder, ohnmächtig versunken und traurig hinfließend in die Verlorenheit des Wesenlosen. Wer dieses Blau einmal vollkommen in sich aufgehen läßt, weiß erst ganz um die rätseltiefe Verlassenheit einer mondüberströmten Gosse . . . Ein „Nachtstück", eine „Brennende Stadt" und eine „Stadt am Wasser" erklingen in derselben traumharfenden Melodie. Beinahe unwichtig ist hier das Oben und Unten. Alles kreist und schwebt. —

Aber ganz rein und beschwingt von seltener Berauschung sind erst ihre letzten Urwaldbilder, die Tierzüge und dahinpatschenden Bärentreiber. Hier hat sich ihre ewige Sehnsucht wohl selber unbewußt den Denkstein gesetzt. Denn so war sie, diese selten klare Künstlerin und dieser innerlich reiche, einfache Mensch: Gesund und offen, wesent-



Maria Uhden. Reiter. Ölgemälde. 1917.

lich und wahr. Ihr Grundgefühl strömte hinaus und weg aus dem scheinbaren „Überfluß“ unseres mechanisch-verkommenen Lebens und wußte tief zu innerst um die einfache Überfülle des Naturhaften und Notwendigen.

Wer Maria Uhden kannte, wußte dies. Sie hat sich ihr ganzes Leben hindurch ein solches paradiesisches Urwalddasein erträumt und trug das Bild ihres Sehnens unvergleichlich inbrünstig in ihrer reinen Seele. Das offene Wandeln inmitten der großen Klarheit versunkener Pflanzen und das stumme Wissen um die letzte Verbundenheit von Mensch und hingebendem Tier leuchtete ihr als lebendiges Lebensziel vor Augen.

Darum vielleicht glühen und prangen diese letzten Bilder fast ohnegleichen. Es ist ein Singen in ihnen, das nur von einem solchen Menschen kommen konnte. —

Noch einer hat das Antlitz des Urwaldes gestaltet, tiefer noch, magischer und ganz ins mystische Dunkel gereckt: Henri Rousseau.

Aber ihm erstrahlt es als robinson-primitives, unfaßlich fremdes Wundertraumbild. Rousseau ist der Magier, seine Farben sind schwer von dunkler Fremde, Baum und ineinanderfließendes Blatt sind geheimnisvoll gefaltet, ungeheuer pflanzlich lebendig und zutiefft verschwiegen.

Maria Uhdens Urwald aber ist munterste Offenheit, ist greifbar wirklich wie ein auf einmal gelöstes und erklärtes Geheimnis. Ihr ist diese Welt einzig mögliche Faßlichkeit, Ziel und Insel des Erretteten.



Maria Uhden. Brennende Stadt.
Ölgemälde. 1917.



Maria Uhden. Raſtende Zigeuner.

Ölgemälde. 1918.



Maria Uhden. Nachtstück. Ölgemälde. 1917.

Ihre Farben sind erdig, glühend und munter, hell und entschlossen klar. — Das unterscheidet sie von ihrem Vorgänger und prägt ihre Einzigartigkeit.

* * *

Zum Teil gesondert zu betrachten ist die Holzschnitt-Künstlerin. Und hier sei mir, bevor ich auf das eigentliche Thema eingehe, verstattet, etwas rück- und seitwärts um mich zu schauen, um der Graphikerin Maria Uhden ganz gerecht werden zu können.

Besieht man sich heute eine Holzschnittausstellung expressionistischer Künstler, so fällt einem das Streben nach wuchtiger, aufgereckter, fast manifestanter Kontur einerseits und die Hinzielung auf Eckigkeit, auf kubische oder architektonisch zugespitzte Formung andererseits scharf in die Augen. Selbst bei krassen Ornamentikern ist ein Hang — man möchte fast sagen zum Aufschrei bemerkbar und zerstört nicht selten die beabsichtigte Geschlossenheit des Gestalteten. Ruhe, Fülle und Schwere in solchen Schwarz-Weißblättern ist selten, wunderselten. Es ist fast, als ob unsere Zeit für solche Ausgeglichenheit keinen Raum hätte. Platterdings aber sind Ruhe, Fülle und Schwere, verbunden mit einem harmonischen Wechselspiel von Schwarz und Weiß die wesentlichen Lösbarkeiten des Holzschnittes, ja fast sozusagen sein eigentlicher Lebensnerv.





Maria Uhden. Stadt am Wasser. Aquarell. 1916.
Privatsammlung Walden, Berlin.



Maria Uhden. Mondschein. Aquarell. 1916.



Maria Uhden. Gebirge. Aquarell. 1917.
Privatbesitz.

Und diese hervorstechenden Eigenschaften zeichnen die Maria Uhdenschen Holzschnitte in höchstem Maße aus. Es gibt Blätter von ihr, die (wie z. B. Die Frau am Wasser, Der Elefant am Wasser) fast strotzen von Schwere, gefüllte Körper in einen Raum gestellt, Tiere voll elegischer Ruhe. Mit Vorliebe schneidet sie sitzende Frauen, Elefanten und Bärenführer. Alles platscht, torkelt selig dahin, verbunden mit dem Raum, mit der Erde und mit dem Wasser, notwendig aus dem Schwarz ins Weiß gesteigert.

Kurz vor ihrem Tode hat uns diese Künstlerin einen der besten Holzschnitte, den meines Erachtens die neuere Graphik überhaupt aufzuweisen hat, geschenkt. „Die Insel" heißt er. Ein Elefant, ein Zebra und ein jonglierender Affe beleben ein prallpflanziges, schwimmendes Inselstück. Das die Tiere einrahmende Pflanzenwerk ist mit der ganzen staunenden Märchenhaftigkeit wundervoll ornamental herausgearbeitet. Jedes Blatt, jeder Stamm, das sanfte Aufstreben und niederbeugende Zusammensinken dieses Urwaldgesichts hat die Gebärde der lastenden Fülle. Der weiße Körper des heranrudernden



Maria Uhden. Traum. Aquarell. 1917.

Menschen, der ebenso gehaltene, im Wasser stiefelnde Flamingo, um dessen niedergebeugten Schnabel zwei neugierige Fische schnuppern, geben der seltsamen Meerlast die kosmische Verbundenheit aller Wesen. Und um das Ganze flügelt schwergefaltetes Wasser des Ozeans. Weit, undenkbar weit weg brennt eine untergehende Sonne . . . .

Dies das Inhaltliche des Blattes.

Technisch ist zu diesem Schnitt zu sagen: Wer hier etwa als expressionistisch orientierter Betrachter nach scheinbar primitivem Erfassen spürt, kommt nicht auf seine Rechnung. Die fast männlich bewußte Zusammenformung, die bis aufs letzte durchgeführte und vollendete Handhabung der Komposition, die Liebe der Ausarbeitung und die ungeheuer benervte Ausnutzung des Licht- und Schattenelements im ganzen — etwa das tragende Weiß des Ruderers und des Elefantenkopfes als gleichsam ausströmender Anfang und zeugend-strahlende Mitte — wohlbedacht darauf, nirgends ins Nur-Ornamentale zu entgleisen, das unendlich feine Zusammenklingen von Fläche und Linie, von Auf-

strebung und Niederfall, legen Zeugnis ab von einer Könnerschaft und Beherrschung des rein Technischen, die weit über die Grenzen der gang und gäbe orientierten Kunstanschauung und irgendwie einordnenden Wertung hinausgehen.

Aber dieses Blatt hat noch eine andere Bedeutung und ist nicht nur etwa ein vollendeter Wurf endlich errungener Meisterschaft. Am Ende eines kaum ganz aufgeblühten Lebens steht es als bekennender Markstein. Etliche Wochen vor dem, vielleicht schon geahnten Tode verausgabt diese seltene Gestalterin noch einmal die ganze Fülle ihres Weltsehens und gibt uns dieses menschlichste Stück ihrer Kunst. — —

Und damit sind wir an jenem erhellenden Urgrund Maria Uhdenscher Schaffensart angelangt, der das Wesen ihres Innersten und ihrer Werke Sinn besser als jedes Wort deutbar macht:

Aus dem drängenden Unterstrom ihres Lebens brach immer und immer wieder mit erneuter Kraft das mögliche Bild ihres unbändigen Wollens, die mögliche Symbolisierung der Wirklichkeit von der Güte alles Seienden . . . .



Maria Uhden. Bärenführer.
Ölgemälde. 1917.

Die Genfer Internationale Kunſtausſtellung

Von THEODOR DÄUBLER

Im vorigen Jahre wurde bereits eine „Internationale Kunſtausſtellung“ in Venedig abgehalten: man hatte jedoch keine deutſchen Künſtler dazu eingeladen. Auch weiß man ja, daß dieſe Ausſtellungen in der Lagune recht moraſthaft ausfallen, wenn auch einem oder dem andern modernen Künſtler einmal ein Saal eingeräumt wird; ſo geſchah es im vorigen Jahr für den ukrainiſchen Bildhauer Alexander Archipenko.

Die Internationale Kunſtausſtellung in Genf iſt ſchon etwas ganz Verſchiednes: und Deutſche und Öſtreicher ſind eingeladen worden und haben beſte Räume zugewieſen bekommen. Leider fehlen die beſten Künſtler ganz oder ſind nur ſpärlich vertreten. Glücklicherweiſe hat ein Genfer Sammler einige Bilder und Zeichnungen zur Ergänzung geliehen: ſo ſieht die deutſche Abteilung verhältnismäßig gut aus. Die modernen, beſſern Bilder hängen in der ganzen Ausſtellung ſichtbarſt in den Haupträumen, das iſt auch ein Fortſchritt, ſonſt muß man ſie abſeits und hinter allen offiziellen Schinken ſuchen. Die Beſtürzung der Genfer iſt darob keine geringe; aber was tun: die Jugend der ganzen Welt ſchafft nun eben doch modern und läßt ſich weder durch altmodiſche Kritik, noch durch Unbildung eines kitſchverehrenden Publikums ins Bockshorn jagen. Ungeheuer wird die Erregung der Beſchauer, wenn ſie ſehen, daß dieſe „verrückten“ Dinge eigentlich die berühmten ſind, dazu die teuerſten, die am meiſten gekauften. Und das in der ganzen Welt! Wozu hat das Bürgertum eine Preſſe mit angeſtellten Kritikern, wenn ſie ſo einen Unfug nicht verhindern kann? Man möchte am liebſten mit Regenſchirmen dreinſchlagen, wie ſeinerzeit gegen Manet: aber die Bilder ſtehen, wie geſagt, als die . . . . . unerſchwinglichſten im Katalog!

Dabei iſt das Unverſtändliche eigentlich zahm: der Triumph von Cézanne! Und zwar der Meiſter in noch recht ſanfter Wiedergabe. Cézanne bleibt der Sieger unter den Franzoſen: faſt die ganze moderne Kunſt hängt von ihm ab, geht von ſeinem Schauen und ſchlichten Empfinden aus. Die Nachfolger von Van Gogh, Renoir, Gauguin können ſich neben der Weltkunſt im Sinne Cézannes in keiner Weiſe ſehen laſſen. Nur der Meiſter von Aix hat nicht zu dekorativen Stiliſierungen verführt, ſondern zu einfacher, oft wundervoll eindringlicher Kunſt die Wege gewieſen. Er beherrſcht das plaſtiſche, maleriſche Schaffen ebenſo in Japan, in Polen, Jugoſlawien, Mexiko, als in Frankreich ſelbſt. Auch in Deutſchland iſt ſein Einfluß, wenn man genau Umſchau hält, ein ganz beträchtlicher.

Die zwei führenden Meiſter in Frankreich heißen immer noch: Henri Matiſſe und André Derain. Leider ſind ſie in der Ausſtellung unzureichend vertreten. Derain, mit ſeinem übergroßen, ſtrengſtiliſierten Abendmahl und ſeinen ebenſo etwas zu ausgedehnten Stilleben überzeugt immerhin noch durch ſeine Werke in Genf, Matiſſe hingegen, der nur ſchlecht vertreten iſt, allein durch ſeinen Ruhm; man weiß eben: Matiſſe und Derain ſind die überragenden Künſtler, nur die ganz jungen ſetzen ſich vorurteilslos auch über dieſe Wertſetzung der Radikalen hinweg. Sogar Picaſſo, der nun viel zu oft allgemeinverſtändliche, ſehr ſchöne klaſſiſche Zeichnungen macht, wird vielfach verlaſſen. Er ſelbſt malt übrigens immer noch nach kubiſtiſcher Art, die er mit Braque erfunden hat: nur nicht ausſchließlich! Der dernier cri heißt jetzt section d'or, die größte internationale Künſtlervereinigung in Paris! Noch weiter . . . wo anders, ſtehen höchſtens die Dada-Menſchen, die aber in Genf nicht ausgeſtellt haben. Zur



Maria Uhden. Kuh und Frau mit Kind. Holzschnitt. 1918.

Zu dem Aufsatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".

section d'or gehören: Archibauld, Archipenko, Braque, Brancoussis, Ferat, Csaky, Léger, Marcousis, Gleizes, Donas, Henessen, Picasso, Miklos, Survage und andere, überdies einige Musiker und Kunstkritiker. Von deutschen Künstlern George Grosz, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka, Campendonk, Paul Klee; ferner die Kunstschriftsteller Westheim, Walden und der Schreiber dieses Berichtes. Die Pariser Künstler der Gruppe sind fast ganz abstrakt schaffend. Diesmal zeigt es sich, daß Léger die anderen überflügelt hat. Wenigstens seine eingesandten Werke übertreffen an Farbenkraft und Bedeutung der Stilforschung und -formung die aller Maler, die sonst noch im Kubismus oder über den Kubismus hinaus schöpfen. Sein großes Bild „La ville" erregt besonders viel Unwillen und in seltnen Fällen auch berechtigtes Staunen. Marcousis kleine Stilleben sind ebenfalls sehr erfreulich: die Regsamkeit, über die dieser Pole verfügt, ist ganz außerordentlich. Dann ist das Werk Archipenkos noch



Maria Uhden. Insel. Holzschnitt. 1918.
Zu dem Aufsatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden“.



Maria Uhden. Gaukler. Holzſchnitt. 1918.

Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden".

überragend! Viele Werke, die er in Venedig ausgeſtellt hat, kann man auch in Genf bewundern, viele ſind in Privatbeſitz, einige in Muſeen gewandert: manche, ganz neue kommen nun noch dazu. Die ſehr puritaniſche Linie dieſes den deutlichen Körper fein ſymphoniſierenden Bildhauers wird jetzt faſt rokokohaft beſchattet, mit etwas melodiſcherer Formſprache überkräuſelt. Es iſt unglaublich, wie es Archipenko oft gelingt, durch Aushöhlung, Weglaſſen, Durchlöcherung Ausdruck, Anmut, Prägung ſeiner Bildwerke zu erreichen. Die section d'or ſteht jedenfalls heute, nicht nur in Genf, ſondern in den romaniſchen Ländern überhaupt, im Mittelpunkt der modernen Bewegung und Diskuſſion.

Der italieniſche Futurismus lebt noch: man kann es in Genf an einigen Lebenden, vor allem aber an einem Toten ſehen: Umberto Boccioni. Seine Ausſtellung beweiſt, daß er ſehr ſtark beeinflußt hat. Leider iſt Boccioni, der ſtärkſte und geiſtigſte Futuriſt,



Maria Uhden. Raſtende Zigeuner. Holzſchnitt. 1918.
(Aus „Die Schaffenden“. Verlag Kiepenheuer, Potsdam.)
Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden.

während des Krieges verunglückt: vieles, was er noch nicht ausgeſtellt und gezeigt hat, gibt jetzt ſeine Familie her. Aus der Gruppe der „valori plastici“ hat nur Giorgio de Chirico ausgeſtellt. Schade, denn gerade dieſe Künſtlervereinigung umſchließt jetzt die beſten Maler Italiens ſamt dem Bildhauer Roberto Melli. Eine vollkommene Neuigkeit bietet ſich in Genf im Maler Primo Conti dar, der zu keiner Gruppe zu gehören ſcheint. Er, wie de Chirico, ſucht klaſſiſche Formen für modernes Empfinden zu finden. Die beiden ſind aber ganz verſchieden. Wenn man den bereits tragiſch verſtorbnen Cézanniſten Modigliani, der in Paris lebte und ſchuf, zu den Italienern rechnet, ſo muß man ſagen: Italien ſchließt in Genf ganz hervorragend ab. Die feinen Werke Modiglianis werden von Kennern, aber auch von Laien durchwegs bewundert. Modigliani hat wie Marquet, Dufy, Marchand, Manguin, Kisling, Vlaminck und andere gewußt, ſeine Deutung Cézannes in einem perſönlichen Werk zu offenbaren. Utrillo,

der bedeutendſte Landſchafter der franzöſiſchen Abteilung, verſteht es allein, als Impreſſioniſt, über Raffailli hinaus, noch wirklich zu feſſeln.

Wie bei den Italienern zwei Tote, Boccioni und Modigliani, ſo feſſelt ein Gefallner bei den Deutſchen alle Zugänglichen für moderne Leiſtungen: Wilhelm Morgner. Das war ein ſtarker, eigenwilliger, mutiger Jüngling. Er, mit Macke und Marc, bedeutet einen Rieſenverluſt für die Kunſt. Schade, daß keine beſondern Werke von Kokoſchka und Nauen die Höhe der deutſchen Abteilung ſichern. Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner fehlen überhaupt. Sollte die Ausſtellung wirklich nach Paris wandern, ſo müßte ſie in großzügiger Weiſe erweitert werden. Denn die deutſche Kunſt kann gut neben einer franzöſiſchen, italieniſchen und ruſſiſchen heute beſtehen. Alles andre iſt ſo ziemlich belanglos. Höchſtens die paar Tſchechoſlowaken kommen noch in Frage: aber auch ſie hängen von Paris ab. Drei deutſche Böhmen ſeien genannt: Kars, einer der ſtarken Kubiſten; Willi Nowack: er zeichnet ſich durch große Feinheit aus, von Otto Th. W. Stein ſieht man leider nur zwei, allerdings ſehr reizvolle, kleine Bilder.

Man kann ſagen, daß die erſte wirklich internationale Ausſtellung nach dem Krieg ſehr ſehenswert iſt, daß man in Genf eine Überſicht über das, was in der Kunſt während der letzten ſechs Jahre geleiſtet wurde, gewinnen kann!



Maria Uhden. Frau am Waſſer. Holzſchnitt. 1918.

Zu dem Aufſatz von Oskar Maria Graf „Maria Uhden“.

George Grosz

Mit 12 Abbildungen | Von WILLI WOLFRADT

Wenn heute der Sinn, die Bedeutung, ja die Möglichkeit der Kunſt für unſere Epoche in Zweifel gezogen wird, ſo liegt dem, bei aller Unzulänglichkeit der Argumentation und Starrheit der Begriffsbildung im einzelnen Fall, eine elementare und unabweisbare Einſicht zugrunde. Ob Oswald Spengler dem abendländiſchen Herbſte die Potenz der großen künſtleriſchen Schöpfung beſtreitet und den Kunſtbefliſſenen zuruft, lieber Lokomotivführer zu werden, — ob Aktiviſten gegen die in ſich beruhigte Selbſtzwecklichkeit der reinen Kunſt aufbegehren und dem Künſtler ſeine politiſchen Verpflichtungen ins Gewiſſen zu hämmern trachten, — ob die mehr unverſehens entſtandene und daher mehr naturhafte als künſtleriſche Produktion des primitiven Menſchen und des Kindes zu überwiegendem Einfluß gelangt und die Vorbilder der traditionellen künſtleriſchen Kultur zurückdrängt, — ob ein Künſtler wie George Grosz es weit von ſich weiſt, ein K ü n ſ t l e r zu ſein, — es zeigt ſich in alledem ſtets das Gleiche. Alle Symptome dieſer Art beweiſen nun gewiß nicht, daß die Kunſt wirklich ſtirbt, aber doch immerhin, daß ihre Autorität nicht mehr unantaſtbar iſt, daß die Anſchauung der Gegenwart ihr die bevorrechtete Stellung ernſtlich beſtreitet, daß ihre Geltung im Schwinden iſt und ſich ihr Verhältnis zum praktiſchen, äußeren Leben weſentlich verſchoben hat.

Es handelt ſich dabei wohl nicht nur um jenen alten Gegenſatz zwiſchen dem l'art pour l'art-Prinzip und der Tendenzkunſt. Zum mindeſten will er neu gedeutet ſein. Die Frage iſt nicht ſo ſehr, ob die künſtleriſche Intention als ſolche externen Zweckſetzungen unterſtehen ſolle, ſondern eher die nach der inneren Berechtigung der künſtleriſchen Intention überhaupt. Iſt nicht in unſerer zerriſſenen und wüſten, materiell ausgepowerten, richtungsloſen Zeit der Künſtler ein lächerlicher Anachronismus geworden? Iſt nicht Kunſt nur eine recht muffige Frucht vom Balkonbäumchen bürgerlich-romantiſcher Idealität? Ein kleiner, aufgeblähter Götze mit anmaßenden Anſprüchen, denen ſtattzugeben ſich unſere Zeit einmal nicht leiſten kann, andererſeits nicht das gemäßigte Temperament hat, ſeit ſie heftig, ſkeptiſch, raſtlos, univerſaliſtiſch geworden iſt?

Wir ſtehen in doppeltem Zugwind und er iſt deutlich zu ſpüren für jeden Kopf, der ſich über die Selbſtverſtändlichkeiten aufzurecken getraut. Der eine bläſt aus Oſten, der andere aus Weſten. Sie zerblaſen viel alt-europäiſche Form, ſo die der Atelierkunſt der Kunſt als Beruf. Dem Amerikanismus iſt ſie kein gültiger Beruf, dem Ruſſentum keine vollgültige Kunſt; der weſtlichen Anſchauung wird Kunſt, der öſtlichen Beruf immer dubioſer. Nun freilich ſind das eben doch nur Strömungen, keine letzten, zur Entſcheidung herausfordernden Worte. Europas Mitte könnte als Balancepunkt der Gegenſätze gerade die Funktion haben, einen durch die Erſchütterung in der Syntheſe nur noch intenſivierten Typus des Künſtlers zu erſchaffen.

Erſt eine andere Zeit, die als vollzogen vor ſich hat, worauf wir nur erſt hoffen können: dieſe Geburt des neuen Künſtlers aus zwiefacher Skepſis heraus, wird zu ſehen vermögen, wieviel davon ſich in G e o r g e G r o s z bereits realiſiert hat. Aber wir dürfen ſchon jetzt ſeine oppoſitionelle Stellung zum Künſtlertum, ſein Hinundhergeriſſenſein von öſtlichen und weſtlichen Dämonien niemals außer acht laſſen. Die moderne Kunſt hat ja allgemein dieſen bipolaren Produktcharakter, um trotzdem ganz der künſtleriſchen Weſensebene anzugehören. Grosz iſt wie vom Wirbelwind aufgehoben aus dieſer Ebene und ſcheint nun über ſeinem Ort zu ſchweben, wie feſtgeklemmt von Kraft und Gegenkraft in der Sphäre der Negation, und in ihr doch Künſtler, im Sinne des Poſitiven, das aus doppelter Verneinung reſultiert.

Ein monumentaler Proteſt iſt dieſes Phänomen Grosz, eine oppoſitionelle Radikalität, die um die ſcharfe Wendung gegen ſich ſelbſt und ihr Künſtlertum logiſcherweiſe nicht herum kommt. Legitimiert doch erſt dieſe Wendung die bittere Feindſeligkeit ſeines Hohns, bewahrt ſie davor, in Gekeif abzuſinken. Es liegt nicht ſo, daß der tendenziöſe, politiſierte, fanatiſierte Künſtler nicht mehr Künſtler iſt (wie oft gegen eine polemiſch gefärbte Kunſt eingewendet worden iſt), ſondern vielmehr ſo, daß er es von ſich aus gar nicht mehr ſein kann. Denn iſt ſein Widerſpruch nur ernſt, allgemein, eine zentrale Macht ſeiner geiſtigen Exiſtenz, ſo kann er auch vor ihm ſelbſt nicht halt machen. Ein Solcher kann nicht nachgiebig ſein gegen die idylliſierende Selbſtzufriedenheit und umlobte und umfeierte Beruhigtheit eigenen Daſeins, deſſen Beziehungen zu den Erſcheinungen, wider die ſich ſeine Empörung kehrt, offenkundig genug ſind. Alle Kritik, die nicht aus Selbſtkritik hervorgegangen iſt und immer wieder in ſie einmündet, iſt eine dumme Niedertracht, ohne eine Spur von Größe und durchaus unſchöpferiſch. Heroiſche Kritiker vom Range eines Grosz ſind ſtets ins Allgemeine geriſſene Büßer.

Und will man dieſes Nicht-Künſtler-ſein-wollen bei Grosz recht verſtehen, ſo gilt es gerade darin den Beweis einer echten Künſtlerſchaft zu erkennen, typiſch für dieſe Zeit leidenſchaftlichen Selbſtwiderſpruches und inbrünſtiger Paradoxie. Mag es die tragiſche Qual ſolcher Perſönlichkeiten von Multatuli bis Karl Kraus und Grosz ſein, daß ſie mehr Beifall als böſes Gewiſſen wecken, ſo bleibt es dennoch unſer unerläßliches Teil, ſie als Künſtler zu begreifen.

* * *

Der proteſtkünſtleriſchen Situation entſpringt als ihr reinſtes Ergebnis die Karikatur. Jede Karikatur iſt angriffsluſtig. Alle Sittenſchilderung nimmt von ſelbſt karikaturiſtiſche Züge an, d. h. ſie biegt und akzentuiert die gewohnte Erſcheinung derart, daß ſie lächerlich wird. In dieſem Sinne aber iſt die Karikatur eine Übergangskategorie, die ſich in ihrer Konſequenz aufheben muß. Was das heißt, verdeutlicht gerade das Weſen der Kunſt des George Grosz. Denn ſeine Satire macht nicht mehr lächerlich, ſondern erſchreckt uns bis in die tiefſte Tiefe unſerer Erlebnisfähigkeit hinein, das Schmunzeln iſt ihr gründlich vergangen, ſie ſteht ſchon jenſeits des Humoriſtiſchen, dem noch die Geſellſchaftskritik eines Daumier durchaus entſtammte. Gegenüber deſſen faſt gemütlichem Spott, bei Grosz ein grauſamer, ſchmerzlicher, ſtechender Hohn, der nicht mehr nötig hat, die kleinen Schwächen der Mitbürger zu übertreiben und herauszukehren, ſondern mit ſchonungsloſer Energie enthüllt, die unverzerrte, nackte, bare Häßlichkeit bloßſtellt, die troſtloſe Wirklichkeit exzerpiert. Im Grunde iſt jede Karikatur, vom Künſtler aus geſehen, nicht Zerrbild einer Wirklichkeit, ſondern Abbild einer verzerrten Wirklichkeit. Der kraſſe Hypernaturalismus von Grosz iſt im ſatiriſchen Weſen angelegt, das mit größter Logik zum Futurismus einerſeits, zum Zitat andrerſeits führt.

Sagen, was iſt: das iſt die letzte und ſtärkſte Möglichkeit des Satirikers. So iſt der eminente Satiriker des Wortes, Karl Kraus, zu einem Meiſter der Schere geworden, deſſen geniale Kunſt des Zitierens an Durchſchlagkraft des Witzes und aufpeitſchender Wirkung alle nur erdachte Satire in den Schatten ſtellt, — ſo iſt Grosz konſequenterweiſe zu jenen abſonderlichen „Konſtruktionen“ gekommen, Klebereien aus allerlei Kliſchees und Ausſchnitten illuſtrierter Blätter, Tummelplätzen bildlicher Gemeinplätze, Kompoſitionen aus typiſchen Druckerzeugniſſen des Alltags, photographiſchen Fragmenten und ſogar herausfordernd realen Gegenſtänden, aus denen einem der grelle Spuk unſeres Daſeins mit unabweisbarer Deutlichkeit entgegengrinſt. In dieſen witzig angeordneten Bildzitaten, denen gegenüber kein ärgerliches Ablehnen hilft, denn ſie tun wenig hinzu und lehren nur ſehen, iſt die ultima ratio der Karikatur gegeben, womit zugleich der



Abb. 1. George Grosz. Der Liebeskranke. 1916.

überkarikaturistische Charakter dieser Konstruktionen sich erweist, denn der Humor greift seinem ganzen Wesen nach niemals zum letzten.

Vollendet sich so der grimme Witz im Zitat, so kann freilich von einem Naturalismus im gewöhnlichen Sinne bei Grosz nicht die Rede sein. Vielmehr nur von jener komplizierteren Wirklichkeitstreue, die dem Chaotischen der Dinge in der bildlichen Wiedergabe auch die Chaotik beläßt, die den harten Widersprüchen und rücksichtslosen Überschneidungen der Realität das formale Äquivalent nicht vorenthält und der empirischen Erscheinung erst dadurch vollends gerecht wird, daß sie auch ihr Innenleben, ihre geheimen Gedanken und Triebe, ihre Unterbewußtheiten abbildet. Dieses Prinzip, gemeinhin futuristisch genannt, beherrscht nicht gerade das Schaffen unseres Künstlers, macht sich aber allenthalben bei ihm geltend, um die gespenstige, albdruckartige Stimmung seiner Gestaltungen zu erhöhen und den der Wirklichkeit entrissenen Einzelheiten die zusammenfassende kompositionelle Ordnung zu geben, die erst den letzten Sinn der Darstellung offenbart: die entsetzliche Harmonielosigkeit dieser Welt kund zu tun, in der gleichsam nichts mehr seinen reinen Kontur, seine plastische Individualität ausleben kann.



Abb. 2. George Grosz. Feiertag. 1917.

Was George Grosz malt, zeichnet, klebt ist durchweg Sittenbild, und zwar von einem sich selbst überschlagenden, in Zynismus umschlagenden Furor der Empörung eingegeben. Seit die Welt steht, hat es solche Hiebe nicht gesetzt; die moralisierende Attake eines Wedekind hat, damit verglichen, etwas Zaghaftes, und der rückhaltloseste Zeichner unter den Sittenrichtern, Hoghart, mutet neben Grosz durchaus liebenswürdig an. Mit einem bösen Gellen, das nur der Notruf eines Fanatikers sein kann, überflegelt er noch das freche Lärmen der Gegenwart; mit schamloser Verwegenheit tritt er der gemeinen Unverschämtheit in den Weg und hält ihr den grausamen Spiegel vor. Was sollte man mit mehr Wirkung der Zeit ins Gesicht schleudern als ihr Spiegelbild! Das ganze Phänomen Grosz, nicht die einzelne Zeichnung, muß so als Spiegelbild verstanden werden. Es kann die Aufgabe dieser Zeilen nicht sein, dieses peinliche und zum Widerspruch herausfordernde Phänomen schön zu färben und bereitwilligst zu bejahen, denn gerade in seinen Peinlichkeiten beruht sein funktioneller Wert, und irgendwie ist das Nein, das uns dieser rabiate Totentänzer aller Ergriffenheit zum Trotz entpreßt, seine uneingestanden geheime Absicht. Eine letzte Trennung des Künstlers von seinem Gegenstande ist selbst beim Karikaturisten nicht möglich, und Grosz, der Unbedenkliche, der Hemmungslose, Brutale, Laute, — er ist gewiß ein Exponent dessen, wogegen sich seine inbrünstige Kritik richtet. Aber er ist nun eine so grelle Übersteigerung sowohl der satirischen Absicht wie des politisierten und sexualisierten, rücksichtslosen und schamlosen, betriebsamen und turbulenten, literarischen und skeptischen Zeitwesens, daß er sich zurückbiegt wieder in eine religiöse Sphäre, in Künstlertum, in Kindlichkeit. Auch darin wiederholt Grosz ja auf persönlichste Weise nur den allgemeinen Verlauf des künstlerisch-kulturellen Revolutionarismus. Wie die ganze moderne Kunst von ihrer Intellektualität, Absichtlichkeit und Heimatlosigkeit in das Kinderland und den Bezirk des Primitiven zurückgeleitet wurde, so hat die kalte Grausamkeit seiner Formanschauung und Weltanschauung Grosz in einen Infantilismus hinein-



Abb. 3. George Grosz. Deutſchland ein Wintermärchen. 1917/18.

getragen, deſſen Vieldeutigkeit man einmal erfaßt haben muß. Es iſt in ihm von der zarten Unſchuld, die den Schlag der Gewiſſen beſchleunigt, und er iſt zugleich Hieroglyphe der Barbarei, mit der ein Skeptiker das formſichere Können verlacht. Er iſt Flucht in die Radikalität und Inſtinkthaftigkeit von Karikaturen auf Zäunen und Abortwänden, und der kaltſchnäuzige Duktus abgebrühten Berlinertums, eine Spiritualiſierung kraſſer Sachlichkeit. Er iſt die Grauſamkeit des Laſters, zurückgeführt auf die Grauſamkeit der Kinder — und iſt die Lyrik der Kinderſtube, erweitert zur Lyrik des Laſters. Grosz iſt gleichſam mit allen Waſſern der Unſchuld gewaſchen. Einerſeits dient Simplizität und Vorausſetzungsloſigkeit als Bürgerſchreck, andrerſeits kommt die unerhört zugeſchärfte Auflehnung ſchließlich zum Pathos des Naiven. Europa erlebt dieſen Dualismus allgemein in krampfhaften Formen, er beſtimmt die Kultur oder Unkultur dieſer Zwiſchenzeit und Miſchraſſe. Grosz ſteht ja dem Dadaismus nahe, der ſo ſympto-



Abb. 4. George Grosz. Licht und Luft dem Proletariat!
Aus der Mappe „Gott mit uns“. Der Malik-Verlag, Berlin.

matisch für diese Paradoxie ist wie irgendwas: ein systematischer Aprilscherz, Parodie der Bundes- und Bewegungsmanie, eine freche Identifikation von Sinn und Bluff (als Bluff Sinn, als Sinn Bluff), eine Falle für die Intellektuaille, die denn auch nach den vielen Blamagen vor neuen Richtungen just diese, die keine ist, ernst genommen hat, ein dreistes Affrontbieten durch lallendes Sichdummstellen, bei alledem unendlich bezeichnenderweise ein selbstvergessenes Sichwichtignehmen und Fürernsthalten, und schließlich doch nur eine alberne Kinderei, der es arg an humoristischem Genie gebricht, die schließlich eine unerträglich fade Maske der Impotenz nur ist. Aber auch in diesem die-Zunge-herausstrecken gegen alles geistige Getue (das mitunter dünkelhafter und posierender ist als sein Gegner): ein Pathos des Naiven, eine Leidenschaft, die jeden Gedanken an Unart verbannt, eine romantische Ironie. Wahrhaftig, diese Romantikfresser und vor allem Grosz sind irgendwie Romantiker. Man wird die Monde und Sterne nicht übersehen dürfen, die er über Hurenstraßen und Wolkenkratzerorgien aufhängt, wie denn bei ihm überhaupt noch im letzten eiterseligen, schlammberauschten Hohn ein Unterton wundersamer Demut und reiner, zarter Sehnsucht stets mitschwingt.

Man schämt sich bald des leidvergessenen Lachens, in das man angesichts der so beißend und knapp formulierten Entkleidungen zunächst gelockt wird, und man spürt

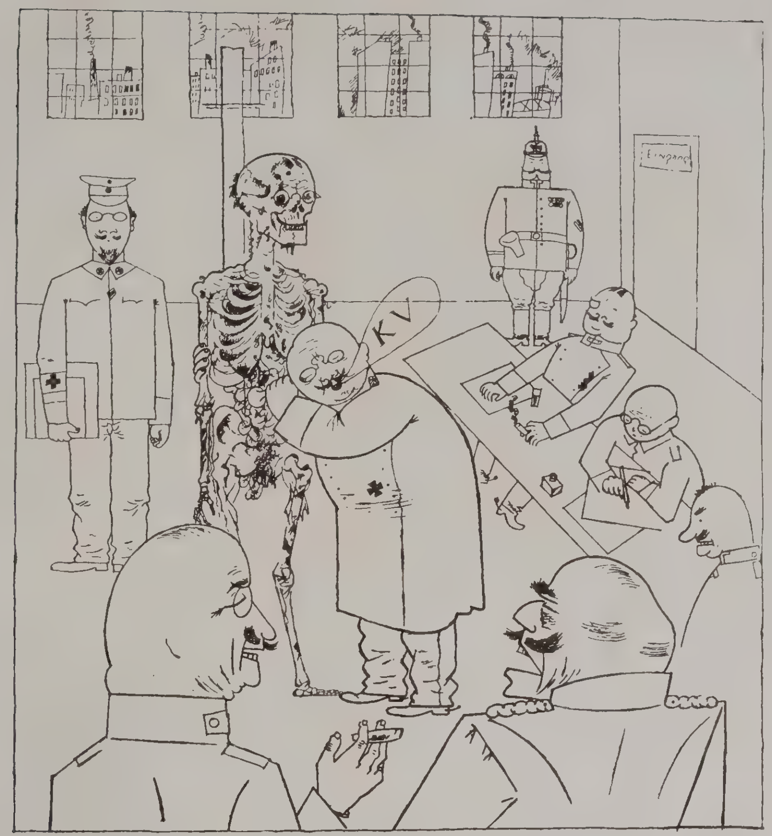


Abb. 5. Georg Grosz. Die Geſundbeter.
Den ſtreikenden Ärzten von Stuttgart, Erfurt und Leipzig gewidmet.
Aus der Mappe „Gott mit uns". Der Malik-Verlag, Berlin.

auch ſofort, daß nicht viel Humor bei der Sache iſt, daß hier gedroht wird und nicht geſcherzt. Es iſt keine Lüſternheit, keine Spekulation auf irgendein Schmunzeln in dieſen Dingen, weder in den antimilitariſtiſchen noch in den gegen ſexuelle Barbarei gerichteten Blättern; und kein Vorwurf könnte dümmer ſein gegen Grosz als der der Pornographie. Der Pornograph will eine grunzende Behaglichkeit herauskitzeln, Grosz will uns durch die Fratze des Gewöhnlichen zum Erbleichen bringen und ſteigert, was er darſtellt, immer in eine recht unbehagliche Sphäre des Viſionären, Albdruckhaften hinein. Nicht der Spiegel, das Leben iſt Ketzer, Demagoge, Pornograph; und daher George Grosz allenfalls ein Pornograph der nackten Wahrheit. Es iſt unſere Sache, bei dieſer Lebensauffaſſung nicht ſtehenzubleiben, uns zu erinnern, daß die Wahrheit plaſtiſch gebildet und nur im Umſchreiten recht erkennbar iſt, daß jede Geſtaltung einſeitig und daher fragmentariſch iſt, die roſarote ſowohl wie die infernaliſche. Das iſt unſere Sache. Das Recht zur peinlichen, unweiſen, teufliſchen Einſeitigkeit hat, wer die Kraft, die Phantaſie, das Ethos hat, dieſe ſchlagend zu geſtalten. Was wir nur ſahen, lehrt ein Grosz uns erkennen, er rüttelt uns aus ſtumpfer Vergeßlichkeit auf, und das iſt ſeine Sache. Mögen wir dann weiter und tiefer gehen im Erkennen.

Da iſt kein ſeichtes Spötteln: es geht um Hölle und Tod. Der grinſt in aller Konkretheit aus den Ecken und Viſagen, bringt ſich durch Leichenwagen, Erhängte, Skelette

in Erinnerung, um noch fürchterlicher aus der müden, aber fleischigen Gier einer Dirne, aus der Brutalität eines Ordnungshüters hervorzulauern. Messer und Revolver sind stets in der Nähe, die Atmosphäre ist geladen mit Mord, die Liebe schlachtet sich Opfer. Grosz führt uns über die Straße, wo geschäftige Menschen, taub gegen das Brodeln des Apokalyptischen um sie, vorüberhasten, und Kerle Weiber geduckt umgieren, wo Blicke die Kleider abziehen, und zwischen kaum gezügelten Gebärden der Brunst die Irrlichter des Weltverkehrs tanzen. Er setzt sich mit uns an die Tische der guten Gesellschaft, wo kalte Blicke Dolche sind, und ein allgemeines Blinzeln von Geschlecht zu Geschlecht geilt, wo hinter den Fassaden doch das Fleisch sich zu seinen Begierden bekennen muß; aber er zeigt uns dann dieselben von schlechten Ängsten und heuchlerischen „Idealen“ erfüllten Bürgermenschen auch in ihrer dummen, reaktionären Selbstzufriedenheit und Ungeistigkeit, unbarmherzig festgehalten, wie sie ihre Zigarre lutschen, die kleinen, fetten Fäuste ballen wider Störer und Landfremde, wie albern und hochmütig sogar noch ihr Zwicker, ihr Kragenknopf aussehen. Von da ist es nicht weit zu jener fürchterlichen, dumpf hingemalten Idylle „Feiertag“ (Abb. 2), wo um einen Tisch die Sattheit und das Verbrecherische in Person beim Schnaps sitzen und Karten klatschen, grammophonumträllert, indes ein lyrischeres Temperament auf dem Sofa Opium schmaucht und alle Seligkeiten, als da sind: Weiberhintern, Topfpalmen und dergleichen, sich erträumt, während im Hintergrund der öden Stube sich ein dreckiges Frauenzimmer mit einem Bürger im wollüstig sich ausbuchtenden Bette sielt. Viele Einzelheiten illustrieren die Erbärmlichkeit dieser Orgie: ein eilig hingehängter Hut, ein „dekorativer“ Fächer. Mond- und Petroleumlicht vermischen sich zu einem spukhaften Dunstdämmer, in dem sich die Dinge schemenartig verkreuzen und alles zu wanken und zu fallen scheint. Branstige, muffige Farben, durch die es an allen Enden wetterleuchtet. Als Schlußpointe hängt an der Schranktür eine Leiche. Daß das die Gemütlichkeit von Menschen sei, ist das Grausigste daran. — Aber die „feinen Leute“ verbringen ihren Feiertag im Grunde nicht viel edler, man muß nur die Dinge durchschauen. Die parfümierten Herrchen, bleichgesichtig, mit Stöckchen und Armband geziert (Abb. 7), Lebespießer, die blasiert an Tischen sitzen und nach gemalten Mädchen schielen, die Caféhabitues aller Art, die mit Damen und Dämchen herumfaulenzen und denen letztens doch nur der lüsterne Griff im Sinn liegt, all dies geckige, schwüle, verheuchelte Unwesen, das sich nicht zur Animalität bekennt, — ist es denn glänzender als die plumpe Brunst, wie sie im Puff herrscht, wo dicknasige, versoffene Lümmel unverhüllt in Weichteile kneifen und zu den Künsten eines langhaarigen Pianisten fettbefriedigt grunzen? (Abb. 6.) Gerade hier möchte man einhalten im gegenständlichen Ablesen und das rein Künstlerische bewundern; der Name Breughel tritt auf die Lippen angesichts dieser gemeinen Formen, wo knollige Wulstungen mit unbeseelt-harten Ecken zu einem Ganzen viehisch-schwüler Stimmung sich einen, wo der sonst so spitze Strich kleine Ausfaserungen bekommen hat und der Radiergrat eine Weichheit liefert, die unmittelbar an einen heiseren Ton, an ein ranziges Meckern gemahnt. Man hört die Lippen schmatzen im Vorgenuß und dazu das blecherne Gellen des Pianinos, vor dem dieses arme Luder von zoddeligem Genie in so unerhört beobachteter Kneipenvirtuosenhaltung sitzt. Ein andermal wird aus Treppenstufen, ein paar Profilen und Schenkeln, ein paar kahlen Hauskonturen und kitschigen Kandelabern ein chaotisches Bild des mit Talmiluxus garnierten Liebesbetriebs in üblen Häusern entworfen, in ein paar genialen Zügen, die doch die ganze Schalheit und Häßlichkeit dieser öffentlichen Verborgenheiten aufs Papier bannen. Schamteile werden überall bloß, Kleider sind durchsichtig, die Gesichter funkeln lasziv. Es gibt ein Selbstbildnis von Grosz (Abb. 10), das ein Wirbel von Häusern, Weiberkörpern, Gestirnen und Totenschädeln rings um den





GEORGE GROSZ: „Thomas Rowlandson zum Andenken“. Originallithographie.

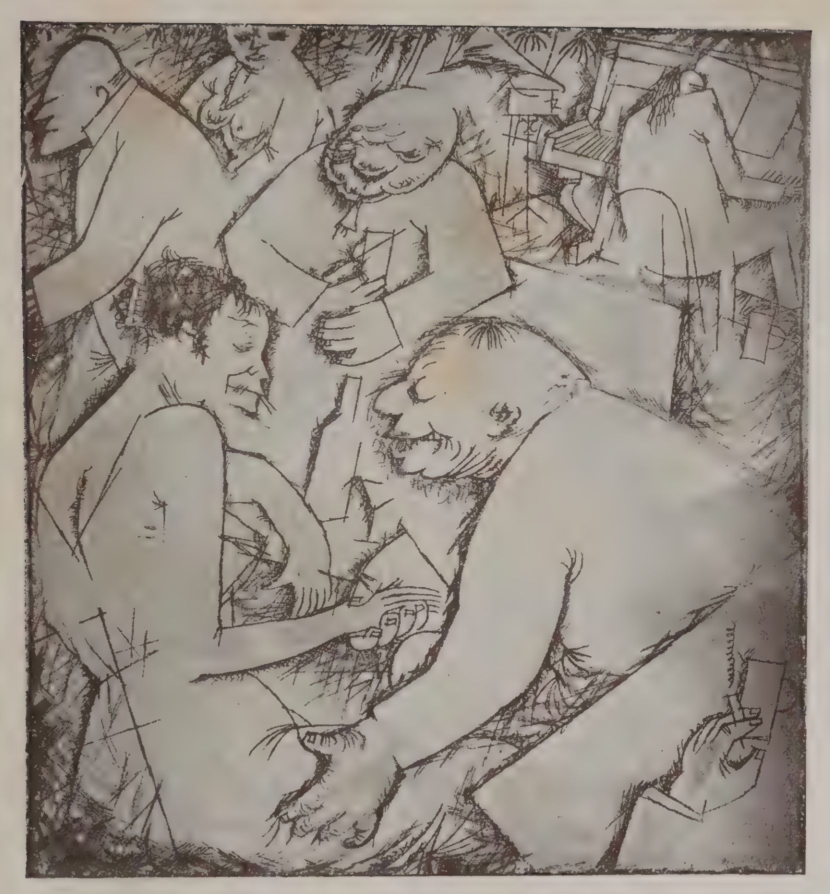


Abb. 6. George Grosz. Dresdner Bordell. 1917.

Zeichner herum ist, der mit bös verbissenem Gesicht steht und seinen kallipygischen Trieben mit der Zeichenkohle nachgeht. Zum Glück spielt irgendwo ein bärtiger Clown Fangeball mit Zylinderhüten, und wir danken der göttlichen Gnade, daß unsere eigene Phantasie nicht verdammt ist, so zynische Filme zu entwerfen. Alles das ist soziales Manifest, Bekenntnis zum Animalischen, Reaktion des Ekels, karikaturistisches Kaleidoskop in einem. Mitunter schaltet sich aber die letzte Spur von Frechheit aus, um die rein tragische Grimasse sexueller Not auszuprägen, so auf jenem fürchterlichen Blatt (Abb. 8), wo ein wie irrer, wie mit zitternden Fingern hingekritzelter, angstvoll rotierender Strich den Selbstmörder und seine Vision in einem grauenvollen Flackern aller Formen hingebannt hat, oder auf jenem frühen Gemälde des „Liebeskranken" (Abb. 1), das einen bleichen Jüngling in der Einsamkeit eines leeren Restaurantzimmers zeigt, schlaff und halb schon entgeistert, umsurrt von den Unsagbarkeiten seiner Pein, vor sich den Tod in Gestalt einer Fischgräte, hinter sich in Gestalt des Knochenmannes, in sich als Revolver unter dem Herzen. Wohl nur Munch hat noch so die Bangigkeit des Einsamen malerisch auszudrücken vermocht, die tote Leere um ihn her, das bleierne Fließen der Zeit, die Spiritualität des Müden. — Hinter allem lauert jedoch die Stadt, dies abscheuliche, pervers geliebte Untier. Grosz reißt uns hinein in ihre tollsten Strudel. Er hat einmal ganz naiv ihre Lieblichkeit gezeichnet mit ungelenken Strichen, meist aber zerrt er uns



Abb. 7. George Grosz. Klienten der Proſtitution.

zwiſchen tauſendfenſtrigen Wolkenkratzern und unter Viadukten auf die Straße, dorthin, wo ſich die Reklamegetöſe ineinander brechen und das Rattern des Verkehrs ſich am dichteſten ballt, wo Amerika triumphiert und alle Larven in ſeinen Technik-Rhythmus hinein ſchlingt.

Es iſt in alledem viel krampfhafte Abwehr gegen Liberalität, Mittelmaß des Temperaments, Lahmheit der Rhythmen, gegen Uneingeſtandenheit, Spießertum und Adämonie. Die typiſch künſtleriſche Revolutionarität iſt bei Grosz in für unſere Zeit ſehr charakteriſtiſcher, im Unmaß freilich ganz einzigartigerweiſe in kraſſe, hyſteriſche unweiſe Radikalität aufgeſchoſſen. Muß geſagt werden, daß wir eine andere, gütigere, auch gegen das eigene Sehen ſkeptiſche Art von Weltbetrachtung, die ſich auf das Feine, Stille, Lächelnde, auf das Unvergängliche, Göttliche, Kindliche inmitten dieſes Chaos einſtellt und ihre Reſſentiments zu überwinden verſucht, ſtatt ihnen freies Spiel zu



Abb. 8. George Grosz. Die Tragödie des Masturbanten Mehring.

lassen, der bei Grosz sich aussprechenden vorziehen können, um trotzdem die Kraft dieser Sprache zu bewundern, und es bei aller Gefährlichkeit, ja vielleicht ihretwegen, für gut zu halten, daß einer sie vernehmlich redet? Grosz hat einen Splitter von jenem Teufelsspiegel im Auge, der in allem die Grimasse sichtbar macht; aber wir wollen den doch nicht konstatieren, ohne uns des Balkens im eigenen zu erinnern, der die gewöhnliche Blindheit erzeugt. Gerade vor den unerhört scharfen, taktlosen, politisch so billigen Karikaturen gegen Militarismus und Sozialistenverfolgung wird auch der gegen dieselben Mächte Opponierende, aber widerstreitenden Erwägungen gleichwohl Zugängliche, sich die Notwendigkeit nachterhellender Blitze klarmachen müssen, bei aller Liebe zu der nie beleuchtbaren Tiefe der Nacht. Grosz bewundern heißt nicht, seine Sache losgelöst von der schöpferischen Individualität ihres Urhebers billigen, heißt am wenigsten, sich in einem realistischen Sinn zu einem seiner politischen Parteigänger erklären. Was er tut, mag unrichtig sein — daß und wie er es tut, kann trotzdem

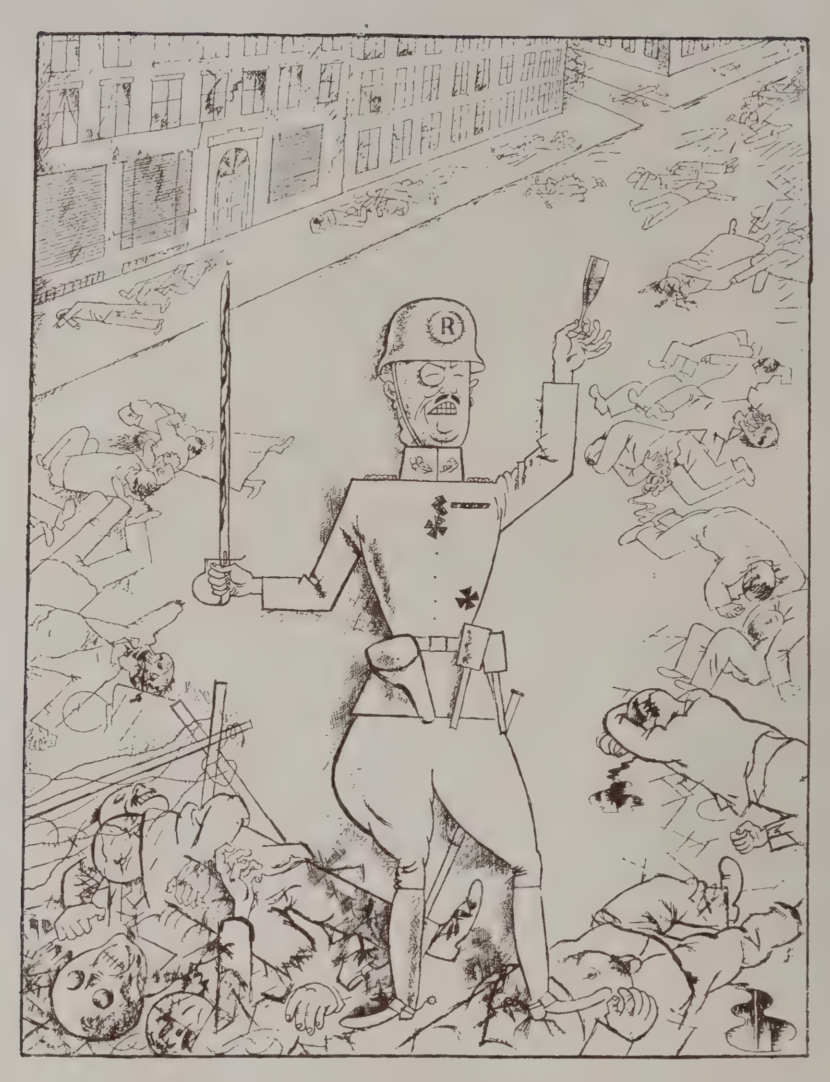


Abb. 9. George Grosz. Prosit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet!
Aus der „Pleite". Der Malik-Verlag, Berlin.

richtig sein; und daß ein Recht bei Grosz ist, beweist der Umstand, daß eben die politische Rechte oder Mitte keinen begeisterten Zeichner auch nur annähernd ähnlichen Grades hat aufbringen können. Dieses zugleich abrückende und bejahende Wort erschien mir angebracht vor der Betrachtung jener aufpeitschenden graphischen Manifeste, die ihren Gegner mit einem beispiellos kalten Hohn und unvergleichlicher Lakonität des Hasses angreifen, politisch betrachtet vielleicht etwas unbedenklich und daher bedenklich erscheinen, künstlerisch aber von einer Kraft der Präzision sind, einer Rasanz des Spottes, von einem aufrüttelnden Pathos der Satire und einer alles noch verschärfenden Ökonomie der Darstellungsmittel, die ihresgleichen nicht hat.

Wir sehen etwa einen Gefängnishof, in dem acht Sträflinge, die Hände auf dem Rücken, im Kreise herummarschieren, von schnauzbärtigen Militärs bewacht. Unter-

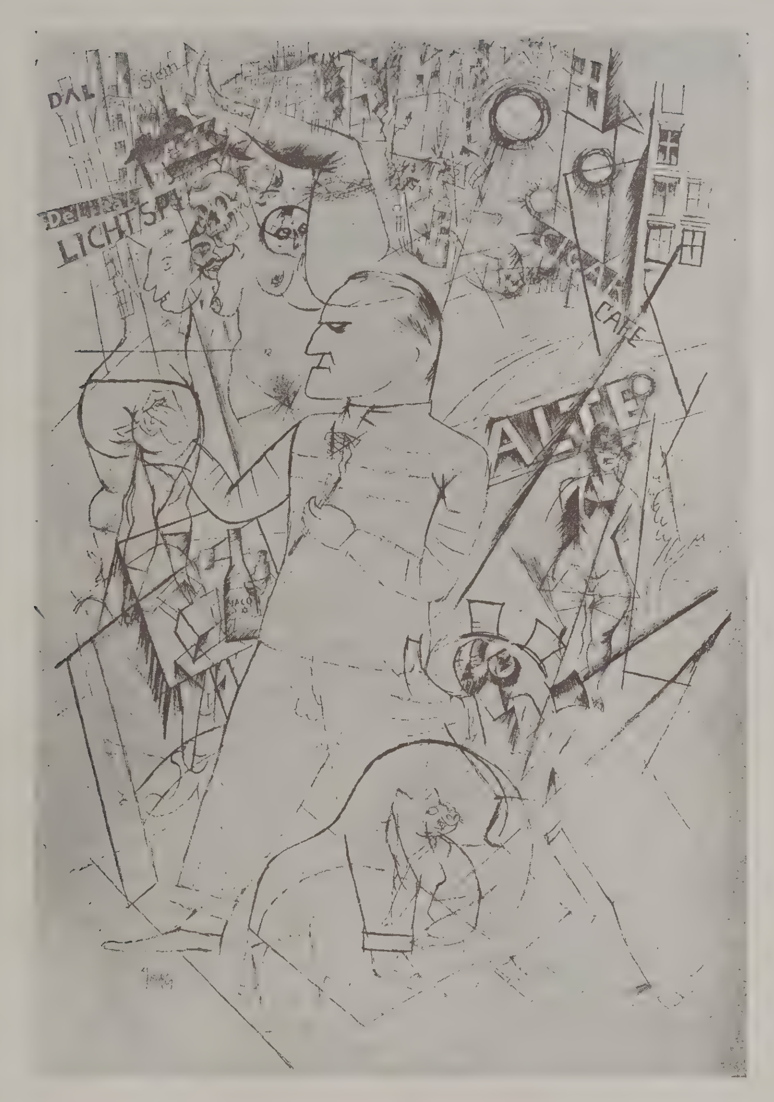


Abb. 10. Selbſtporträt (für Charlie Chaplin). Zeichnung. 1919.

ſchrift: „Licht und Luft dem Proletariat“ (Abb. 4). Man kann an der frappanten Ironie gerade der Titel, die meiſt geflügelte Phraſen auf ihnen ſo gar nicht entſprechende Situationen anwenden, eine beſondere Freude haben. Literatentum im beſten Sinne des Wortes iſt der bildneriſchen Kunſt des George Grosz ja überhaupt reichlich zugemiſcht, die eben darin ganz Produkt dieſer Zeit der Grenzüberſchreitungen und insbeſondere der Literariſierung des Geiſtigen iſt. Und ſo wirkt das vorliegende Blatt nun auch vor allem durch die ſoziale Anklage. Aber dann iſt es doch das rein Zeichneriſche, das dieſe Wirkung aufrecht erhält: die gleich höhnenden Lippen ſchmalgekniffenen Striche, die alles ganz klar und mühſam und feſtartikuliert ausſprechen und in die Phyſiognomien eine gefährliche Wachheit bringen, die den Beſchauer durchfährt wie Dolchſtich, zumal geſehen im Kontraſt zu der plumpen Eitelkeit der Wachtleute. Nicht wie bei

van Goghs Gefängnishof ist der niederbeugende Irrsinn des kreisenden Trottes rings im Hofloch herum gegeben, sondern die nie zu löschende Feindschaft der Mächte und die brütende Finsterkeit empörter Menschen hier, die stumpfe Selbstsicherheit dort. Aus vielen Fenstern schielen wie höhnisch die Mauern herab, immer im Kreise herum foltert die Enge den Schritt der Freiheitsüchtigen, eine helle Drohung liegt in der Luft. Auf vielen, meist für radikale Witzblätter wie „Die Pleite" gezeichneten Stücken noch begegnen uns rohe Unteroffiziere, Knutenmeister mit Stiernacken, Zigarre im Maul, die Nase gebläht von Blutdunst, im Hintergrunde die erbarmungslose Rektangularität der Strafkaserne, dazu gekettete Revolutionäre, aufgepustete Generäle, Rotweinäderung auf den Backen, Fettfalte am Hals, frühstückende Junker, die gemütlich der Spießung von Spartakisten zuschauen, dickfellige Würdenträger, die als „Zuhälter des Todes" flanierenden Skeletten die Menschheit ausliefern usw. — alles knapp und beklemmend hingeätzt, unerhört scharf und mitleidlos, stets mit einer Wendung ins Visionäre. Da ist dann vor allem jene schaurige Musterung des Todes, ein freundliches Erinnerungsblatt an die Kriegstätigkeit militäreifriger Ärzte (Abb. 5), wo so ein kugelrunder Stabsdoktor mit allen Zeichen eines braven, nicht sehr feschen Pudels dem Knochenmann, einem ganz abscheulichen, mit Würmern und verwesenden Fetzen Haut bemoosten Skelett, das Hörrohr an die Brust setzt, um ein triumphierendes „K. V." herauszublöken. Und nun besehe man sich die Umsitzenden einmal genauer: vorn die hohen Herren, die sich schallenden Humors „jlänzende" Sachen erzählen, zumal der rechte mit den Tränensäcken und dem feudal-jugendlichen Schnarren, der so schneidig die Kinnlade aufklappt; dann der stupide Unteroffizier, der Schreiber mit der vor lauter Emsigkeit ganz zerrunzelten Stirn, der satt-behagliche Herr Hauptmann, der so herrlich beobachtete Sanitäter auf der linken Seite, typisch weichlich, ein ekelhaft harmloser Geselle mit einem Hautgoût kleinbürgerlicher Christlichkeit und den dienstbeflissenen Plattfüßen. Besondere Liebe hat Grosz dann dem Revolutions-Militarismus zugewandt und seinen ministeriellen Patronen. Da ist jener sektglasschwingende Leutnant, der von einem Haufen erschlagener Proletarier herunter Noske zuprostet und mit blutigem Degen salutiert, da ist des Exkaisers Rückkehr köstlich ausgemalt mit Militär in „guter Verfassung", hurraschreienden Filialleitern und Professoren und freundlichen Blümchen, die zum Willkommen aus dem Asphalt sprießen, indes vor einer zuchthausähnlichen Stadtkulisse im Hintergrund die Soldateska mit der Revolution aufräumt und Aufrechte füsiliert. Gerade wie da die winzige Hintergrundsfigur eines Delinquenten in drei Strichen dessen ganze Unerschrockenheit und Todbereitschaft erfaßt, darin wird wieder einmal die Gestaltungskraft dieses Grosz sichtbar, die man über den tausend satirischen Einfällen und Bosheiten nur zu leicht vergißt. Die alle aufzuzählen, überschritte den hier gegebenen Rahmen; und wie sein Sarkasmus die Generale und Großkotzen des Weltkriegs vor ein Arbeitertribunal stellt, wie er von ihnen schön, selbst nicht allzu freudwillig den vielberufenen Wiederaufbau ausführen läßt, so schreckt er vor keiner Vermengung des Sexualgreuels, des Spießergreuels und des Militärgreuels in grandios-frivolen Kompositionen, auch gerade in Aquarelltechnik und Gemäldeform, zurück, wofür das großformatige „Deutschland, ein Wintermärchen" (Abb. 3) ein Beispiel sei: Jene futuristische Melange von Bordell, Fabrik, guter Stube, Kirche und Kaserne, patronisiert von einem biederen Reserveoffizier bei Bier, Braten und Lokalanzeiger, und unten jenen Heiligentypen der Zeit: Pfaffe mit Brevier, General mit Stern, Professor mit schwarzweißrot bebändertem Bakel und — natürlich! — seinem Goethe in der Hand, alles bunt, öldruckhaft, fett gemalt, indes links unten wie eine Stifterfigur als dunkle Silhouette Grosz selbst mit galligen Mienen erscheint, den Tod drohend, den Selbstmord



Abb. 11. George Grosz. Metamechaniſches Bild (dada-merika). 1920.
(Konſtruiert von dem Grosz-Heartfield-Konzern.)

im Nacken (wenn ich ein rotes Loch in der Schläfengegend nicht falſch deute). Man kann dieſe engen, ſcheinheiligen, hyperbourgeoiſen Galgenphyſiognomien nicht vergeſſen, ſie legen ſich erſtickend auf die Erinnerung: dieſer von tieriſcher Wut blakende Säbelphiliſter, dieſer Kneipwirt von einem Bildungsphiliſter, dieſer heuchleriſch ſegnende Erlöſungsphiliſter, und darüber, unter ihren Augen gleichſam, von ihnen als Hütern der Ordnung bewacht, die Orgie der Trivialität und Zuchtloſigkeit, der Rumor zerfallender Farben und Formen!

Dieſes Werk, das die ganze Motivwelt des George Grosz zuſammenſchmilzt, ſteht formal zwiſchen jenem verwegenen „Abenteurer" des Jahres 1916 (vgl. Cicerone, Jahrg. XI, Nr. 23) und jenen gegenwärtig vom Künſtler bevorzugten Konſtruktionen, von deren prinzipiellem Weſen bereits die Rede war. Auch im großen Wintermärchenbild finden

wir Zeitung, Fleischmarken usw. veritabel eingeklebt; diese Linie wird dann verfolgt in Aquarellen, in deren phosphoreszierende, giftige Buntheit sich immer mehr Ausschnitte aus Zeitungen und illustrierten Katalogen, sonstige anbringbare Realitäten und Naturalien drängen, die dann erschrecken durch die plötzliche Greifbarkeit einer in ein gemaltes Gesicht eingesetzten photographierten Nasenpartie, emanzipierter Hände, von Maschinenteilen, die Halswirbel oder innere Organe mit starker Symbolik ersetzen, Straßensegmenten und schmerzlich-idyllischen Ausblicken. Man wird bei der Ausdeutung dieser Dinge nicht zu weit ins Detail gehen dürfen; es tut auch nichts, wenn die gegenständlichen Beziehungen stellenweise unklar bleiben, und es spricht nochmals für den Künstler Grosz, daß uns die transzendentale Ahnung vom Wesen dieser bizarren Welt emanzipierter Maschinen und maschineller Produkte mehr gilt als das gegenständliche Verständnis der Einzelheiten, daß aus der formalen Gruppierung heraus diese Vision eines seelischen Weltlunaparkes Gestalt und Wirkung wird. Außerdem bleibt ein Rest von „épater le bourgeois" in diesen dadaistischen Montierarbeiten, ein Gelächter des Alogischen über sich selbst, dem mit toternster Analytikermiene begegnen, nichts anderes hieße, als ihm zum Opfer fallen. Mit den mechanischen Kaleidoskopien aus Zollstab, Schriftreihen, Messer, Barometer, astronomischen Karten und unzähligen „dada" (Abb. 11) scheint eine Reihe mit wunderlicher Eulenspiegelkonsequenz zu Ende geführt, über deren eingangs nur skizzierte Grundlagen alles zu sagen nicht weniger erforderte, als eine vollständige Analyse des Geisteslebens unserer Zeit. Diese noch in den grimmigen Spielereien einer schrankenlosen Unartigkeit symbolisiert zu haben, ist wahrlich kein Geringes.



Abb. 12. George Grosz. Haifische.

Marie Laurencin

Von H. v. WEDDERKOP
Mit 12 Abbildungen

Wenn ich ſchreibe, dieſe Frau hat Anmut, ſo tut der Begriff ſein übriges und läßt ſofort Ungebetenes herankommen, einen gewiſſen ungeſchlechtlichen Typus, der ſchenkt und doch leitet, der ſehr real vorhanden iſt, wenn auch bewundernd aufgelöſt durch Poeſie und für Bequeme blond iſt. Aber dieſe Malerin, da ſie wirklich eine Malerin iſt, nicht eine hiſtoriſche Berühmtheit, wie Roſa, auch nicht das ſagenhafte Malweib der Berge und des Meeres und der verſchwiegenen billigen Orte aus der zahlreichen Muſterkollektion iſt weit entfernt von jeglichem Typus. Sie hat ein negerhaftes Durcheinander von Haar, ſträhnig, nicht zu ondulieren, pudelhaft beſtenfalls, ſie hat beinahe die Augen, die ſie gerne haben möchte, nämlich in horizontaler Richtung lang geſtreckt und weit in die Schläfen hinein gebogen, iſt kurzſichtig, daher immer etwas angeſtrengt kuckend, und etwas ſchmerzlich unklar, auf keinen Fall irgendwie täuſchend oder Wonnen vorſpiegelnd, wie es die tauſende Frauenaugen tun, die für ſich und mangels Innenraumes ohne Funktion ſind. Weiter eine breite Stirn, die Albernheiten verbietet und in männliche Ausdrucksgebiete ſtrebt. Darüber alſo dieſes ſträhnige Negerhaar. Sehr gerade Naſe natürlich zu dieſer Stirn und dieſen breit gezogenen Augen und ein ziemlich unſinnlicher, aber ſenſibler Mund, etwas größer als ſie ihn nach ihren Bildern haben möchte. Entfernung von Mund bis Augen gibt etwas Pferdekopfmäßiges. Sonſt iſt nicht mehr viel zu ſagen; ihr Körper iſt luſtig und beweglich, aber doch gemeſſen in Bewegungen.

Weitere Eigentümlichkeit das Benehmen und das Äußere einer engliſchen Gouvernante; was die Hantierung mit dem Lorgnon nicht allein macht. Man kommt auf Worte wie Beſcheidenheit, Nüchternheit. Aber es iſt eine Glanzloſigkeit, Einfachheit, dadurch etwas Erzieheriſches, auch ſehr objektiv Aufnehmendes, kein Verdrängen, nichts Unternehmen, was vorzeitig oder unzeitgemäß Stellung oder eine Rolle nehmen hieße.

Trotzdem eine ſehr präziſe Eleganz der Toilette, damenhaft, abgeſchliffen, korrekt, weit entfernt von irgendwie betonter Individualität.

Sie reklamiert die dernière femme du XVIII. Auch das, wie ſo vieles bei ihr, wirkt komiſch, nicht der Sache nach, ſondern der Art nach, wie ſie es rein und feſt vertrauend vorbringt. Natürlich iſt etwas davon da, aber doch nur ein Schein, der vielleicht unweſentlich iſt. Vielleicht die Schärfe und Deutlichkeit Watteaus, bei ſeiner Süßigkeit, die deutlich gewordene reflektierte dünne Süßigkeit, das Gehaltene, nirgend noch Abgründe überdeckende, das Poſitive der Süßigkeit eines Moments. Aber es kommt dann anderes hinzu, eine Schärfe, Viſionäres, Reaktion auf das Durcheinander heutiger Umgebung und vergangener Erlebniſſe, ein Zerlegungsbedürfnis, das Herumangeln und Einfangenwollen abſolut unerreichbarer Dinge, das die Phantaſie ſomnambul ſchaffen läßt. Unglückliche Schwäche einer Zeit, die ſich Expreſſionismus nennt, heroiſch ſich abmühend, um die Sichtbarmachung unſichtbarer Welt.

Aber ſie macht ein Ende mit den Männchen und Weibchen, die Manet und Renoir auf ihre Art unbekümmert in einer Zeit malten, in der längſt andere Dinge und Bedürfniſſe wuchſen. Dauernd blamieren ſich Exponenten neuer Zeit, die heute verhimmelt werden durch Aufdeckungen abſcheulicher Jugendzeit. Und ſie gehören auch heute in die „Jugend", man braucht nur einige neuere Requiſiten beiſeite zu ſchieben. Derartiges hat es in der reinen Atmoſphäre Maries nie gegeben.

Sie hat keinen Lehrer gehabt, war Schüler der Akademie Humbert, konnte nicht einmal zeichnen, wurde nie korrigiert; vielleicht fand man ſie belanglos oder hoffnungslos.



Marie Laurencin. Das Mädchen mit dem weißen Hund und dem weißen Vogel. Ölgemälde. 1917. Rotterdam, Frau D. Schrijver.

Ermutigt wurde sie durch Georges Braque, stellte zum erstenmal 1906 in den „Indépendants“ aus, machte Radierungen, malte Frauenköpfe, alles mit einem starken Hang zum Archaistischen, das ihr Ausgangs- und Stützpunkt war.

1909 malte sie ihr erstes großes Bild: Guilleaume Apollinaire, Picasso und seine Freunde.

Sie lebt ein ruhiges Leben mit ihrer Mutter in ihrem sehr französischen Heim in Auteuil, später Passy, ist keine femme à poudre.

Ein erstes Erlebnis äußeren Ruhmes ist Flechtheim, der ihr für 300 Francs die „Toilette des jeunes filles“ abkauft. Sie sagt ihm in Reinheit und Unkenntnis dieses Käufers: „Vous allez vous ruiner, Monsieur.“ Flechtheim war damals Getreidehändler und auf Tour in Paris, wo er sich bildete. Er überstürzte diesen Ankauf, indem er sie zu einem Diner chic et voluptueux à la Junie einlud.

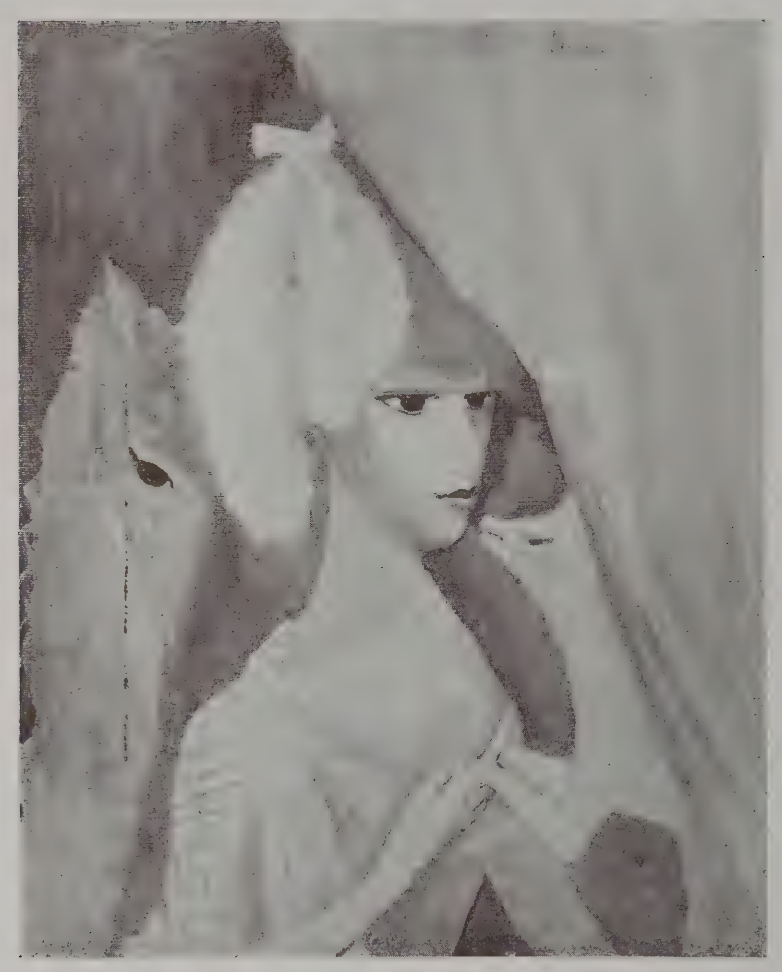
Weder war Picasso ihr Lehrer noch Matisse, d. h. sie ging nicht zur Stunde. In Wirklichkeit verbindet diese drei ein Talent und die Zeit. Apollinaire nimmt sie auf unter die peintres cubistes. Im Grunde haben sich Picasso und die um ihn festgerannt. Das Wesentliche des Kubismus ist unkubisch. Was über die Fläche hinausragt, ist



Marie Laurencin. Das Zebra. Ölgemälde. 1917.
New York, Museum.

experimentierend, sich Stärken durch Übung, durch Weitergehen als geboten erscheint, in wesentlichen Fällen Spielerei. Ein richtiges war das Fundament, das Picasso mit dem Instinkt seiner Begabung nie verließ, nämlich der Gegenstand als Anfang und Ende, ein Kleiderhaken, Aschenbecher, Violine. Picasso hat noch die Verbindung dorthin, er bekantete das Runde und nahm Ecken weg, schmückte den Gegenstand kubistisch aus, kurz, hantierte suchend, aber schließlich belanglos an ihm herum. Als Ganzes gab es in meisten Fällen einen schauerlichen Tiefenunsinn, ein Gekrakel, indem die künstlerisch bemühte Welt die neue Raummystik sah. Zum Vergleich und Repoussoir wurden findigst vergangene Kunstepochen herangeholt, nun war es auf einmal noch viel klarer.

Das Stereometrische an Picassos Arbeiten ist das Unwesentliche. Mit dieser Manier zieht eine öde Feierlichkeit, ein süßes, verzücktes Schmollen der Welt gegenüber, Zurückgezogenheit aus der Lebendigkeit der Welt, in dies Oeuvre hinein. Aber immerhin machte er nicht den Fehler, von der Ideenwelt überwältigt in die Luft zu greifen.



Marie Laurencin. „La petite Orphée." Ölgemälde. 1918.
Düsseldorf, Dr. Paul Deidmann.

Das Wesentliche des Kubismus ist, die Fläche hinzulegen, die Verhältnisse der Flächen sprechen zu lassen, ganz reine Verhältnis-Wirkung mit einfachen Mitteln zu wollen. Das ist sein Anteil am neuen Sehen, nicht die Fingerübung der Verschachtelung, in der Mystik gesehen wird. Das Zweidimensionale ist das Neue, Verzicht auf die Perspektive, lebendig gebliebene Dinge der Außenwelt. Denn der Kubismus war in fast derselben Stärke Ausdrucksmittel der alten Zeit gewesen, nur nicht in der Schärfe der abgesetzten Flächen, nicht in der die geläufige und hergebrachte Wirklichkeit noch immer betonenden Rundung und Tiefe.

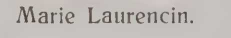
Typisch die Welt zu gestalten, das scheint in der Malerei ein Aufgeben der dritten Dimension vorauszusetzen. Die Glätte des Nichtssichereignens scheint notwendig, die Ausbreitung in der Fläche, die Übersichtlichkeit in Gemäßheit des Materials, der flachen Leinwand. Aber nicht das Leere und Luftlose; das Wort abstrakt dürfte nicht einmal fallen. Es ist niemals von Künstlern gebraucht und wird nie gebraucht werden. Man braucht sich mit diesem Wort für Erklärer nicht auseinanderzusetzen.

Aus dem Impressionismus irrt auch Marie Laurencin in großem Bogen ab. Ihr Bild



Marie Laurencin. Die Gitarre. Ölgemälde. 1918.
Besitz der Künstlerin.





Marie Laurencin. Die Freundinnen. Ölgemälde. 1918.
Hamburg, Sammlung Flemming.



Marie Laurencin. Stilleben. Ölgemälde. 1918.
Düsseldorf, Galerie Flechtheim.

ist ganz Struktur, eine Flächenkonstruktion, in der in nuce alle neuen Stilelemente deutlich sind. Grandioser, aber auch enger führte Picasso neue Ideen durch, mit mehr Willen, mehr Loslösung von sich selbst, seinen Schwächen, die seine Persönlichkeit bedeuten. Er ist immer nebenbei der anschauliche Theoretiker, mit blauer Periode, kubistischer Periode, Zeiteinteilungen, die voneinander nichts mehr wissen wollen. Außer künstlerischer Gehalt ist bei Picasso eine bewußte Sentimentalität, die die Form gefährdet, bei Marie Laurencin oft unbewußte Komik, die nicht stört, nur Menschliches betont. Der Maler der Zeit ist Matisse, der um sich herum geschehen und handeln läßt, aber sich nicht einmischt, sondern in der eigenen Sphäre sich bewegt. Sein starker visueller Gehalt, nordisch gefärbt und ungefesselt gegenüber der festen Einstellung des dunklen Spaniers, weist den Formmitteln ihre neue Bedeutung und Stellung zu, ohne seinen Bildern das kleine richtige bunte Leben zu nehmen. Es ist Zimmerluft in einem Zimmer, Seeluft draußen, schöner stofflicher Schein, der von den Dingen ausgeht, deren Bedeutung erkannt ist, die also bestehen dürfen.



Marie Laurencin. „J'aime les chiens; celui-ci est rose."
Ölgemälde. 1920. Genf, Sammlung Falk.

Marie Laurencin ſteht etwa zwiſchen beiden. Sie liebt es, den Geſichtern alles Perſönliche zu nehmen, fühlt ſich hingezogen zur ewigen Wiederholung einer ruhigen, ihr genehmen Welt, vielleicht ähnlich wie Ägypter fühlten. Sie läßt ihre Mädchenleiber erſtarren. Überall ſind dieſe Mädchen mit Arabesken behaftet, geformt aus Schürzen, Händen, Haarſchleifen, Knoten, die den letzten Reſt ihrer an ſich ſchon gemeſſenen und zagen Freude erſticken ſollen. Aber ſie geht nie unorganiſch von einer blauen, menſchlich flachen Periode zu einer Vorangegangenes negierenden Art über. Sie nimmt die Mittel, wie Matiſſe, läßt nichts geſchehen, aber will Leben zum Greifen. Doch beachtet ſie die Materie nicht in dem Maße wie Matiſſe, aber ſie überſteigert, vergewaltigt und bricht ſie auch nicht wie Picaſſo.

Was ſie dem Gegenſtand entzieht an Leben, gibt ſie in die Farbe hinein. Dieſe iſt höchſt perſönlich, ohne irgend eine Konzeſſion an das Nivellierende der Zeit. Sie liebt die zarteſten Nuancen des Grau. Dafür hat ſie eine Schwäche, die faſt affektiert erſcheint, die ſie, Gott ſei Dank, nicht überwinden kann. Sie ſieht erſt auf Grau ein Roſa oder Hellblau.



Marie Laurencin. Frau und Kind. Ölgemälde. 1920.
Paris, Galerie Roſenberg.

Aber alles wird korrigiert durch ein weibliches Temperament, das nicht einen Augenblick der durch die Geſchichte geläufigen Verſuchung verfällt, männiſch zu ſein, eventuell alles über den Haufen wirft, einer Laune zuliebe, einer zufälligen Einſtellung, die gefällt, die behandelt wird wie ein petit Chéri. Franzöſiſche Frauen mag man mit Gründen und dann mit Beſchimpfungen belegen, man wird nicht erreichen, was die deutſche Frau einem abſieht, bevor es geäußert wird.

Derartiges Verweilen an kleinen Punkten wird in das allgemeine große Geſchehen eingereiht, weil es künſtleriſch relevant iſt. Deshalb fallen die kleinen Momente, bei denen oft, roh geſprochen, Eigenſinn oder irgendein Grammgefühlchen ſpricht, nicht erinnerungslos unter den Tiſch. Dieſes Wertlegen auf deſpotiſch-weibliches iſt an ſich ſo wenig wünſchenswert wie möglich, denn es ſoll ja nichts Hartes, Geſchloſſen-abwehrendes entſtehen, ſondern ein Zugängliches, das ſich beugt und kein Objekt für die Mittel einer Kritik iſt, die dem männlichen Werke gegenüber operiert, das die Kritik beſiegt, wie eine Frau mit ihren Mitteln Gründe erſtickt. Künſtleriſch-unkünſtleriſch: Dieſe Mittel ſind da, ſie überzeugen nur dann nicht, wenn das Objekt nicht will oder geſchwächt iſt.



Marie Laurencin. „Le Zephyre.“ Ölgemälde. 1920.
Paris, Galerie Rosenberg.

Verdrossenheit, Erstaunen, vielmehr ahurissement, komisches Betroffensein, trauriges Schönsein edler, ein einziges Mal existeirender Frauen, gehaltene Lustigkeit, Zusammenfassung von Menschen (Fräuleins) und Tieren (besonders Hunden) zu zeitloser Bewegungsharmonie, mystische Vereinigung von Frauen und Pferdeköpfen mit langwallender Mähne, oben aufgetürmt, oder ein Verweilen auf Grenzgebieten zwischen Menschen- und Tierwelt, Loslösen von menschlicher Gegebenheit, unbewußtes völliges Entgleiten ins Animalische, das sind Themen, die variiert werden.

Sie hat Tierperioden in ihrem Leben hinter sich, die époque Poussiquette, époque chat de gouttière (weiß und schwarz, tête fardée) époque Coco (ein chien Marin) und die époque sans animaux (Zeit der Heirat). Hunde bevorzugt, weil edler und selbstloser.

Menschen sind gleichgültig, Künstler überflüssig. Je préfère la société d'un marchand d'esclave (Kunsthändler) à la société des peintres, sagt sie. Da man ja diese letzteren stets nur in Erholungspausen sieht und in zweitrangigem Zustand. Eine künstlerische Atmosphäre bedrückt sie. Die Atmosphäre eines Zimmers, in dem Kunstwerke still für sich hinwirken, schneidet ihr das eigene Wirken ab. Museen eine halbe Stunde, und keine Meisterwerke. Lieblingsmeister sind gewisse peintres inconnus.



Marie Laurencin. Der Zirkus. Aquarell. 1919.
Paris, Mme. André-Groult.

Sie liebt die Menschengemeinde souverän und einfach, verarbeitet den großen Teig, wie es ihrem kleinen zufälligen Bedürfnis für den Zweck des tausendfältigen Augenblicks paßt. Die Komik der Gesellschaft in Deutschland sieht sie und erfaßt ohne weiteres die Belanglosigkeit ihrer Einteilung. Wenn eingeteilt werden muß, existieren für sie: les nobles, grandes cheminées, petites cheminées und les ouvriers (letztere repräsentiert durch die Ulanen Wilhelm und August, die Flechtheim aus dem Kriege herausgenommen und als Packer und Aufpasser angestellt hat).

Was der bewußte Expressionist (auf Taille) gelernt hat, macht sie schlechthin: die Verarbeitung der Vielfältigkeit zu einem Typus, der mit keiner einzelnen Erscheinung mehr alleinigen Zusammenhang hat, sondern dessen Erzeugung in ihre Hand gegeben ist. Es werden vegetabile, animalische Menschen, die nicht mehr Recht erhalten als Tiere, Pflanzen und andere Geschöpfe. Wie sie Tiere liebt, so malt sie sie, mit viel



Marie Laurencin. Zirkusmädel. Pastell. 1920.
Barmen, Privatbesitz.

Mitgefühl sich niederkniend voller Diskretion, ganz hingegeben, der Vernunft und ihrer Schadhaftigkeit entäußert. Keine Originalität wird gesucht und wert gefunden, nichts was, unwürdig eines Tieres und seines sittlichen Tierernstes, nur eine Belustigung für Menschen bildet, die allein ihren dürren Maßstab kennen. Also weniger das, was etwa Renée Sintenis gibt, Einzelzüge, die der Tierwelt eigentlich nicht angehören, also eine Scheidung machen zwischen Form und Tierwelt. Das ist das Animalische, was sie beherrscht, nicht das Weibliche, das andere allein bestimmt. Rein weiblich ist sie durchaus nicht, sondern ebenso vegetabil oder animalisch, ausschaltend Tier und Pflanze gegenüber aller und jeder Entwürdigung durch Sentimentalität, wie sie dem Deutschen seine Dichter vermitteln, sondern pflegsam für diese Geschöpfe, deren Bedeutung für unsere Tage einer völlig abgenutzten Menschheit sie instinktiv erkennt. Es ist also viel-

leicht ein kleines Gebiet, in dem sie sich zu Hause fühlt, aber sie lebt darin sehr intensiv und schließt alles Fremde ohne Erklärung und selbstverständlich aus.

Sie würde jeden Eindringling in das Gebiet ihres Wesens sehr erstaunt ansehen und würde, während er sie mit dem Schatz seiner Begriffe ohne weiteres beherrschen, einteilen, festlegen möchte, gerade ihn rätselhaft machen. Es ist ein Komplex, der, da er mit allen Eigenschaften einer Französin ausgestattet ist, zunächst schon deshalb nur als „Französin" begriffen wird, also mit den Mitteln der Literatur, 14 Tage Paris, eventuell Nationalgefühl (Gemütlichkeit, Regelmäßigkeit, Systematik — gegen das Welsche). Aber diese Französin glaubt an Gott und die Jungfrau, liebt den ihr angetrauten Mann, den sie nicht verspottet haben will, sie liebt Nietzsche und die Hunde, mag keine Maler und künstlerisches Milieu, kurz ist ein Musterbeispiel, wie jemand ein einheitlicher Mensch nur dann ist, wenn er mit keinerlei System begriffen werden kann.



Marie Laurencin.
Die Violine. Ölgemälde. 1920.
Paris, Sammlung Prinzessin Murat.

Oskar Moll

Mit 15 Abbildungen | *Von HEINZ BRAUNE KRICKAU*

Die Unzulänglichkeit fester Begriffe der bildenden Kunst gegenüber kann nirgends deutlicher empfunden werden, als angesichts des Ringens unserer Tage. Gewiß hat es in früheren Zeiten nicht weniger gegärt als heute, aber es ist wie beim Glockenguß: die Blasen sind längst zerplatzt, der Rauch verflogen; der Kern, die Form ist geblieben und klingt, während wir Heutigen vor dem dampfenden Ofen stehen, der die ungeklärte, glühende Masse enthält. Die Glocke hängt noch nicht, der Zusammenklang der Elemente unserer Zeit ist noch nicht vernehmbar. Impressionismus und Expressionismus, Kubismus wie Realismus, es sind nichts als einzelne Mosaiksteinchen, aus denen sich das rätselvolle Antlitz unserer Zeit zusammensetzt, dessen Züge im ganzen erst dem Fernerstehenden ihren einheitlichen Ausdruck zu erkennen geben werden. Viele der wertvollsten Erscheinungen, die einer Registrierung spotten, dünken uns heute widerspruchsvoll gegenüber dem Ganzen. Vielleicht aber sind gerade sie dazu berufen, in dem fertigen Mosaikbild dereinst die Glanzlichter darzustellen. So läßt sich die Kunst Oskar Molls dem landläufigen Expressionismus von heute, aus dessen Grundcharakter Gewalttätigkeit, Umsturz und Traditionsfeindlichkeit nicht zu trennen sind, gewiß nicht einrangieren. Läßt sich ein stärkerer Gegensatz denken, als zwischen der eruptiven Stoßkraft des Expressionismus und der Gleichmaß und Ruhe atmenden Stille der Mollschen Kunst? Und doch gehört auch sie ureigen dem Bild unserer Zeit an, dessen Düsterkeit sie mit dem Schimmer eines sonnigen Lächelns aufzuhellen scheint.

Oskar Moll kommt vom Impressionismus her und auch er hat frühzeitig über diesen hinausstrebend nach neuen Zielen und neuen Mitteln gesucht. Auch Moll suchte den „Ausdruck“, die „Expression“, aber er ging dabei den Weg des Weiterbauens und der Fortentwicklung, nicht den des Niederreißens. Wer sein Lebenswerk überblickt, begegnet an keinem Punkte einer Verleugnung der Vergangenheit, einem incende quod adorasti. Man genießt das stärkende Schauspiel eines organisch wachsenden Keims, der kraftvollen Entwicklung eines Menschen, der, sich selbst treubleibend, den geraden Weg aufwärts nimmt. Moll hat fast anderthalb Dutzend „Lehrer“ gehabt, wenn man die Künstler, bei denen er für kürzere oder längere Zeit Korrektur nahm, so bezeichnen will. Im Grunde ist er Autodidakt. Eine Akademie hat er nicht besucht, bevor nicht die eigene Meisterschaft ihn als Lehrer an eine Akademie führte. Unter den deutschen Künstlern, denen er in jüngeren Jahren nahestand, nenne ich nur Lovis Corinth, Ulrich Hübner und Leistikow; keinem von ihnen dankt Moll Entscheidendes. Wohl aber zweigen von ihm sich früh schon hurtige Talente ab, die das klingende Metall Mollschen Gutes in gangbare Münze umzuwandeln wissen und in Kurs setzen, wenn der Künstler in dem Bewußtsein höherer Pflichten längst über jene Etappe hinweggeschritten ist. Man erinnert sich noch jener vortrefflichen Schneebilder, mit denen Moll in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts, als der Impressionismus in Blüte stand, bei der Münchener Sezession debütierte und seine ersten Erfolge erntete. Eines von ihnen ist damals für die Sezessionsgalerie erworben worden. Von ihrem Gehalt leben noch heute Künstler, die damit berühmt geworden sind, ohne ihm viel Eigenes hinzugefügt, ohne selbst gewisse Mollsche Proportionen des Formates geändert zu haben.

Molls Weg führte, wie der so manches unserer Besten, von München über Berlin nach Paris. Schon die Münchner Schneebilder waren durch ihre damals ungewöhnliche Helligkeit und Farbigkeit aufgefallen. In Berlin hellt sich seine Palette weiter auf. Er



Oskar Moll. Ebersberg. 1911.
Pinakothek.

malt Landschaften und Stilleben, die zu den besten des damaligen Impressionismus gehörten und in ihrer frischen Unbefangenheit und Echtheit des Empfindens noch heute vollwertig wirken. Die Fundamente, die der Künstler damals seiner Kunst schuf, sind in ihrer Solidität bezeichnend für die Gediegenheit ihres Grundcharakters. Daß Moll den Impressionismus so tief in sich aufgenommen hatte, gab ihm, wie wenigen der Heutigen, auch das Recht dazu, ihn zu überwinden und hinter sich zu lassen. Die Freiheit seiner heutigen Kunst fußt auf den festen Grundlagen seiner Anfänge. Im Frühjahr 1907 ging Moll 32jährig nach Paris, als ein Mann, der seine Ausdrucksmittel voll zu meistern verstand. Er wollte den Impressionismus an der Quelle studieren, um seine letzten Möglichkeiten kennenzulernen und er fand — Henri Matisse.

Das Kapitel deutscher Kunstgeschichte, das in diesem Moment anhebt, ist noch nicht geschrieben worden. Reizvolle Erinnerungen aus dem Kreise des Café du Dôme, dem Moll übrigens nicht direkt angehörte, hat der Maler Ahlers-Hestermann 1918 in „Kunst und Künstler“ veröffentlicht. Damals, 1907, gründeten Hans Purrmann und Moll in einem aufgehobenen Kloster des quartier Montparnasse jene Schule, in der Henri Martisse Korrektur gab und seinen Schülern die klugen Ideen entwickelte, in denen das Wort „Expression“ zum erstenmal eine führende Rolle spielte. Expression —, wie leicht kann dieses Wort bis zur Sinnlosigkeit ausgehöhlt werden, wenn Unvermögen und Gefühllosigkeit sich seiner bemächtigen! Bei Matisse aber trat ihm ein anderes Wort gleichwertig und ergänzend an die Seite, das ihm erst Inhalt und Wert lieh: Sensibilité. Der



Oskar Moll. Blick auf Levanto. 1914.



Oskar Moll. Hotelgarten in Levanto. 1914. Sammlung von der Heydt.



Oskar Moll. Königsalleebrücke. 1918.
Mannheim, Kunsthalle.

Einfluß, den dieser seltene Mann auf seine deutschen Freunde und Schüler nahm — denn diese bildeten mit ein paar Amerikanern lange Zeit hindurch den überwiegenden Grundstock der Schule — ist nicht zu schildern. Gewiß war er anderer Art als gemeinhin sonst wohl Mallehrer ihre Schüler zu beeinflussen und zu unterrichten pflegen. Matisse suchte zunächst seine Schüler von jenem akademischen Ballast zu befreien, den sie als Äußerliches, Angelerntes, mit sich herumtrugen. Er zog sie aus, wie er zu sagen pflegte, bis zur völligen Nacktheit, bis er den Kern jedes Einzelnen herausgeschält hatte, und nun begann er damit, diesen nach seiner Art zu entwickeln. In der faszinierenden Persönlichkeit dieses Mannes vereinigte sich der höchst eigenartige Denker mit dem Künstler, Gehirn und Gefühl zu einer wunderbaren Einheit. Seine Kunst, über die er selbst einige glänzende Sätze geschrieben[1], basiert auf dem unvergleichlich feinen Gefühl für die „Balance", das „Equilibre", das ihm zu eigen war, und das bei seinen Schülern zu wecken und auszubilden er als seine vornehmste Lehraufgabe ansah. Moll fand sich hier mit einigen Gleichstrebenden und Gleichgesinnten in einer völlig

[1] Notes d'un Peintre im Jahrgang 1908 der Grande Revue, deutsch in „Kunst und Künstler" 1909, VII. Jahrgang Seite 335 ff.



Oskar Moll. Grunewaldsee. 1918.

neuen Welt. In der Klarheit der Matisseschen Gedankenwelt streifte sich ein Unwesentliches nach dem andern wie von selbst ab, fand er die freieren Ausdrucksmittel für das, was ihn künstlerisch bewegte. Vor allem aber ging ihm bald ein Begriff von Farbe auf, wie er der vorhergehenden Generation in Deutschland noch versagt geblieben war. Die ungebrochene Reinheit der Farbe zu wagen, die Vollwertigkeit jedes einzelnen Tons im Gefüge des Ganzen zu erhalten, um ihm das äußerste Maß von Leuchtkraft abzugewinnen, die Harmonie aus den Kontrasten zusammenzufügen, war damals für einen deutschen Maler völlig neu und auch in Frankreich von Künstlern wie Signac, Renoir u. a. zwar wohl vorbereitet, nicht aber bis zu letzter Konsequenz durchgeführt worden. Es ist klar, daß dergleichen unter dem Licht unseres Himmels nicht möglich war. Die Entdeckung der Farbe geschah im Süden, die ältere Generation, die den Zauber des freien Lichtes und die Schönheit des Tons suchte, zog nach Katwijk oder sonst im Norden aufs Land und an die See; nun pilgerte alles nach dem Süden zum Mittelmeer. Dort malte Renoir seit Jahrzehnten, dort hatte Cézanne sein Lebenswerk geschaffen, Matisse verbrachte lange Monate am Rande der Pyrenäen in Cassis, Colioure, in Corsica oder in Marokko. Nichts ist verständlicher, als daß auch die deutschen Maler dorthin gingen, wo die Farbe und das Licht, mit Molls Worten, auf der Straße liegen. Für Moll bezeichnen seine verschiedenen Aufenthalte an der Riviera und in Ajaccio neben seinen Beziehungen zu Matisse die für seine Kunst entscheidenden Etappen. Hier wuchs die Leuchtkraft seiner Palette von Jahr zu Jahr und entwickelte



Oskar Moll. Garten im Schnee. 1918.

ſich bis zu ihrer heutigen Reine; hier ſchärfte ſich ſein Auge ſo, daß es die Farbe nun überall zu entdecken vermochte, auch wo ſie dem gewöhnlichen Blick nicht ſo offenkundig dalag, wo Transponierungen und Verſtärkungen nötig ſind, um ſie aufzudecken: in der deutſchen Landſchaft.

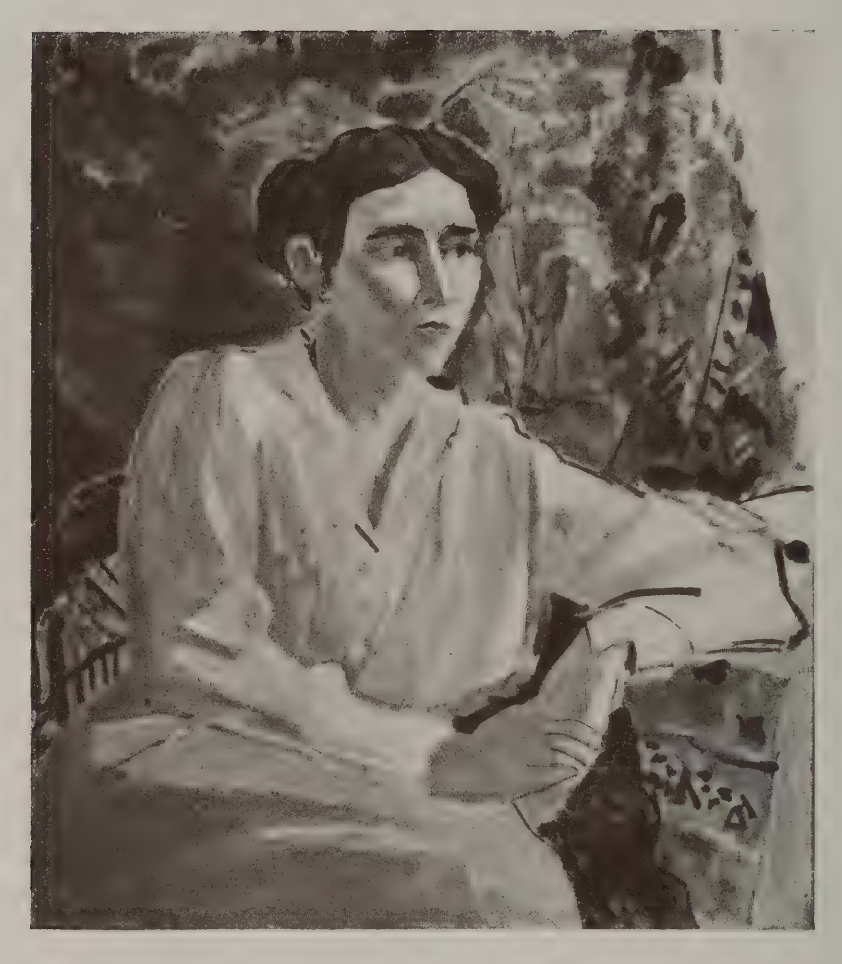
Heute, wo der Süden Moll ſchon ſeit ſechs Jahren verſchloſſen iſt, beſitzen ſeine Bilder dieſelbe oder noch größere Intenſität der Farbe wie die im Süden gemalten. Das Auge ſpürt der Farbe allenthalben nach und durch Steigerung der Kontraſte und durch Überſetzungen wird der Natur abgerungen, was der Süden willig ſchenkte. Dieſe Bilder wollen die Natur freilich nicht wiedergeben, ſondern interpretieren. Der Künſtler ſchreibt ſein Erlebnis auf die Leinwand nieder. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Schöpfung und den tauſend Möglichkeiten, ſie zu ſehen, wählt er, der Biene gleich, allein das, was er für ſeine Zwecke brauchen kann und was ſich eben in die Harmonie des Werkes einfügt. Linien, Farben, Formen ſind für ihn nur Träger der Harmonie,



Oskar Moll. Stilleben mit Mohn. 1916. Leipzig, Museum.



Oskar Moll. Stilleben. 1917. Mannheim, Kunsthalle.



Oskar Moll. Porträt. 1915.

die gesucht wird, nicht Mittel um einen Naturausschnitt getreu zu kopieren. Diese Bilder wollen vor allem schmücken. Wie gesagt, diese Kunst sucht keine Nachahmung zu geben; die Bilder sind weniger „nach der Natur“ als „vor ihr“ gemalt. Die Nähe der Natur ist die gleiche wie bei den Bildern aus Molls impressionistischer Periode. Nur das Ziel ist ein anderes geworden, und sie sind erfüllt von Gefühl, — nicht von Theorien. Daraus resultiert ihre schöne Freiheit jener Richtigkeit gegenüber, die der Spießer so gern als Fehler ankerbt, wenn er eine Streichholzschachtel oder einen Krug auf einem Stilleben „verzeichnet“ zu finden glaubt. Dieses Gefühl wirkt am stärksten in dem Verhältnis der Dinge zur Bildfläche. Der Maler, der dort die Natur — sein Thema —, hier die weiße Leinwand vor sich sieht, will nun nicht mehr seinen Ehrgeiz darein setzen, mit Hilfe perspektivischer Künste und täuschender Modellierung Löcher in sie hineinzumalen, Formen aus ihr herauszuwölben, sondern sie mit einem lebendigen, aber festgefügten System von Linien und Farben im Sinne der Fläche zu bedecken. Ein Maschennetz überspinnt und durchzieht die Fläche, lebenspendend, wie das System der blutführenden Adern im Körper und die Luft an dem im großen webenden Mikro-



Oskar Moll. Halbakt. Aquarell. 1917.

kosmus, der „horror vacui“ dieser Bilder, enthüllt eine nach Jahrhunderten plötzlich wieder erwachende Lieblichkeit jener späten Gotik, deren vielstimmiger Kanon doch nur auf deutschem Boden gefunden werden konnte. Die Anregung kommt, wie damals, wohl auch heut wieder aus dem Westen. Aber wie völlig ist sie doch zu völkischer und persönlicher Eigenart umentwickelt worden! Die rankende Fülle dieser Bilder aber wird getragen von der ambrosischen Heiterkeit eines wolkenlosen Himmels, verklärt von innerer Liebenswürdigkeit und betaut von einem Hauch jener Sinnlichkeit, die das Kennzeichen jeder wahren Kunst ist.

Ein Wort noch möge gesagt sein über einen besonderen Zweig der Mollschen Kunst: seine Aquarelle. Jede Technik trägt ihr Stilgesetz in sich, und das Aquarell insbesondere ist voller Ansprüche an die künstlerische Zucht, Konzentriertheit und Sicherheit des Künstlers. Moll handhabt dieses Instrument mit besonderer Vorliebe, und er beherrscht es vollkommen. Diese reizvollen Aquarelle, in denen der Künstler eine höchst eigenartige Verschmelzung von Landschaft und Stilleben bevorzugt, kleine Ausschnitte aus der Natur, wie etwa Kräuter, Blumen und Büsche am Bachgeriesel über die Studie



Oskar Moll. Steiniger Bach. 1919.



Oskar Moll. Blick aufs Meer. 1920.



Oskar Moll. Blätter am Bach. 1919.



Oskar Moll. Urnitzbug. Aquarell. 1919.

hinaus zu reiner Harmonie erhebt, — diese Blätter haben vor den gemalten Bildern noch den Reiz des ganz Unmittelbaren voraus. In ihnen gibt sich Molls Art oft am glücklichsten und freiesten. Solch ein Blatt muß auf den ersten Sitz gelingen oder es ist mißraten. Es duldet kein Umarbeiten, Kneten und Modeln wie das Ölbild. Es ist in einem Zug fertig niedergeschrieben wie ein Brief und verträgt keine Korrekturen. So erscheinen sie fast wie glückliche Blumen, weniger mit Mühe geschaffen, als vielmehr wie von selbst emporgeblüht. Ich denke mir ein Gartenhäuschen oder Gartenzimmer, dessen Wände mit nichts geschmückt sind als mit einer ganzen Reihe Mollscher Aquarelle. Diese Blätter wühlen gewiß nicht auf, aber ich wüßte nichts, das mehr Schmuckkraft besäße, als eine solche Dekoration, Glanz und Freude gebend, verschönend und versöhnend wie eine Schar heiterer Kinder, sprudelnd, lebensfroh und von allen geliebt.



Oskar Moll. Meine Mutter. 1919.

Afrikaniſche und ozeaniſche Kunſt

Mit 13 Abbildungen — *Von ECKART v. SYDOW*

Von jeher haben die Tanzmasken der afrikaniſchen und ſüdſeeländiſchen Völker den ſtärkſten Eindruck bei der Betrachtung exotiſcher Kunſt hinterlaſſen. Das Kunſtgewerbe konnte noch ſo vollendet ſcheinen, die Schnitzerei etwa der mächtigen Ahnenfiguren noch ſo verehrungswürdig daſtehen, — gegen den ſeltſamen Zauber der Masken kamen ſie nicht auf. Dieſer erſte Eindruck trog nicht. Und er würde ſich noch ſteigern, hielte man ſich immer vor Augen, daß regelmäßig zu dieſen Geſichtsmasken noch weitere Maskierungen des übrigen Körpers gehörten — Maskierungen, die ſomit faſt den ganzen Menſchen in ein nicht alltägliches Gewand einhüllten. Für die Macht des innewohnenden Ausdrucks ſpricht es, daß ſie nicht erloſch vor der eigenen Erinnerung an europäiſche Maskenfeſte mit dem zyniſchen Banalismus ihres Treibens. Unabhängig von jedem zeitgenöſſiſchen Vergleich erhob ſich hier für das richtige Gefühl der Pomp einer ernſthaften, weſentlichen Feſtlichkeit.

In der Tat! Dieſe Masken deuten meiſt nicht auf banalen Lärm. Sie erſcheinen vor allem bei den beiden wichtigſten Vorgängen im Menſchenleben: bei der Feier des Eintritts des jungen Menſchen in die Geſellſchaft der Erwachſenen: den Mannbarkeitsfeſten, und bei der Totenfeier für Verſtorbene. Und ſie ſelbſt haben nicht ſo ſehr eine Bedeutung und Hindeutung, ſondern ſie ſind ſelbſt etwas. Und zwar das für den Primitiven Realſte. Sie ſind Geiſter. Durch ihren Gebrauch werden alſo die Träger in wirkliche Geiſter verwandelt und zugleich erhöht. Dieſe Masken ſind daher weniger eine Verhüllung als eine Enthüllung, — nämlich der weſentlichen Elemente der Wirklichkeit. Und ihre oftmals vorhandene Bemalung mit weißer Farbe bedeutet: ein Geiſt ſpricht hieraus! Geiſter der Ahnen oder der Dämonen.

Die Kopfmasken (Geſichts-, Tier- und Stammbaummasken) ſelbſt ſind nur ein kleiner Teil der Maskierung. Ihre menſchlichen Formen weiſen in ihrer vollſtändigen Bekleidung wohl zum Teil — in Afrika — auf die Geiſterhütten als Vorbild zurück, in denen die Jugend im Walde wohnt, bevor ſie in die Geſellſchaft ihrer Stammesangehörigen als berechtigte Mitglieder aufgenommen werden. Lange Zeit hindurch bleiben die jungen Leute dort wohnen, erfüllen den Wald mit dem Geräuſch ihrer Tänze und Geſänge und werden auch auf ihr ſpäteres ſoziales Leben, beſonders auf die Ehe, vorbereitet. Dieſer Aufenthalt iſt überaus wichtig. Vor allem in myſtiſcher Hinſicht. Im Walde nämlich hauſen die Seelen der Abgeſchiedenen, der Vorfahren. In ihren Bannkreis tritt im Noviziat der junge Menſch ein und nimmt dergeſtalt das ſeeliſche Weſen der Ahnen irgendwie wirklich in ſich auf. Man möchte ſagen, daß der Gedanke der Tradition ſich ſo auf magiſche und zugleich myſtiſche Weiſe kundtue. Denn nach dem Eintritt in den Wald und damit in den Herrſchaftsbereich der Vorfahren verliert ſich unter dem Einfluß komplizierter Gebräuche das Erinnern an die Vergangenheit der Jugend und deren Selbſtändigkeit. Mit neuem Namen und neuen Auffaſſungen, die er im Laufe der Lehrzeit im Walde erlangte, geht der Menſch wieder in das Leben der Allgemeinheit zurück. Das väterliche Blut hat ſich ſeiner bemächtigt und wirkt durch ihn. So bewährt ſich der enge Zuſammenhang, den das myſtiſche Bewußtſein nicht ſtiftet, ſondern erlebt, erkennt, auch im wichtigſten Vorgange des ſozialen Lebens oder vielmehr ſeiner Vorausſetzung. Der Wille zum Konſervativismus iſt hier klar.

(Der äußert ſich ja auch ſonſt in allen Handlungen. Der Widerſtand gegen das Neue, der ſich im animiſtiſch-myſtiſchen Bewußtſein gründet, — denn wer kann wiſſen, welche

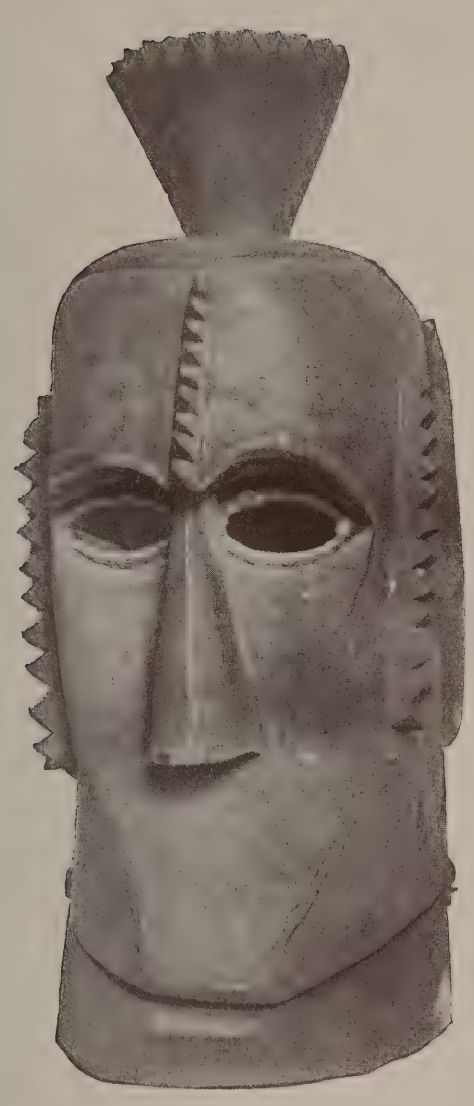
Kräfte von einem ganz unbekannten Gegenstande ausgehen? möglicherweise sehr schädliche!)

In jenen Waldaufenthalten liegt die Voraussetzung dann der Geheimbünde, die im Leben der Eingeborenen eine große Rolle spielen. Sie sind die mächtigen Vertreter der Geister der Vorfahren, nicht nur den Männern gegenüber, sondern vor allem im Unterschiede und Gegensatz zu den Frauen.

Wie hier das naturhafte Ahnentum sich als das Übermächtige, das Leitende dokumentiert, so findet auch auf anderem Gebiet das gleiche statt: im Totem-Zusammenhang und seinen Abbildern auf den Schnitzereien, die besonders schön dem Südseegebiet entstammen. Damit berühren wir nichts ganz Neues, sondern etwas, das schon im Kernpunkte gestreift wurde und was auch, wie die Maskentänze der Mannbarkeitsfeste, im engen Blutzusammenhang begründet ist. Dieses Mal freilich betrifft es nicht die dämonischen Geister des Waldinneren, sondern die Selbstidentifikation einer Blutsverwandtschaftsgruppe mit einer Tierart oder (seltener) mit einem anorganischen Naturobjekt oder auch einer Pflanzenart. Diesen Zusammenhang bezeichnet man mit Totemismus. Alles Mögliche kann Totem sein, aber das Tier steht doch in erster Linie. Die Eigentümlichkeit des Totemismus besteht darin, daß nicht der Einzelne mit einem einzelnen Tier, sondern die ganze Sippe sich mit einer Tierart identifiziert. Von einem religiösen Gehalt des Totemismus kann keine Rede sein. Denn die Totems sind in keinem Sinne Gottheiten und niemand denkt daran, sie durch Gebete oder Opfer günstig zu stimmen. Das Totemtier wird nur als älterer Bruder gleichsam bezeichnet, ist somit ein Wesen, das dem Stamme günstig gesinnt ist — manchmal auch das Wesen, von dem der Stamm sich genealogisch herleitet: der Stammvater. Es darf sein Fleisch nicht gegessen, das Tier selbst nicht getötet werden; und die zu einem Totem gehörigen Sippe-Angehörigen dürfen gewöhnlich nicht untereinander heiraten, sondern sind (exogamisch) zur Verehelichung mit Menschen anderer Sippe gezwungen.

Dieser enge Blutzusammenhang der Angehörigen drückt sich in so vielen schönen Arbeiten aus. Da wächst eine Gestalt etwa aus dem Rachen eines Tieres hervor oder es hält eine menschliche Gestalt irgendein Tier in beiden Händen. Verzwickt und reich strömt so das Leben aus der einen Gestalt in die andere über. Eine uns sonderbar modern anmutende Symbiose läßt das Blut aus dem Menschen in das Tier, aus dem Tier in den Menschen zurückströmen. Es liegt etwas wie die Vorwegnahme darwinistischer Erkenntnisse in diesen seltsamen und beunruhigenden Schnitzereien. Und sie werden nur noch sonderbarer, wenn man den Aspekt erwägt, unter dem sie im Lichte der Auffassung Siegmund Freuds erscheinen.

In Siegmund Freuds geistreich kombinierender Hypothese werden diese Dinge zu Beweistümern für die von ihm schon lange vertretene Konstruktion der geschichtlichen Entwicklung der Sexualität. Ursprünglich habe die menschliche Ur-Horde unter der Oberherrschaft ihres Vaters zusammengelebt. Gegen seine Unterdrückung hätten seine Söhne sich empört: sie töteten ihn! Die weitere Entwicklung vollzog sich im Schatten dieser vatermörderischen Tat. Einerseits sei das Inzest-Verbot erfolgt, um das Zusammenleben der vaterlosen Söhne zu ermöglichen: alle Mitglieder der Horde mußten auswärtige Eheverbindung suchen, um der wechselseitigen Eifersucht zu entgehen. Andererseits sei nun eine Art Totemverehrung erwachsen, als Zeugnis des Schuldbewußtseins der mörderischen Söhne, „als Versuche, das Gefühl zu beruhigen und den beleidigten Vater durch nachträglichen Gehorsam zu versöhnen". Freilich spricht Freud von „Totem-Religion" — und darin liegt ein prinzipieller Irrtum. Denn es gibt ja keinerlei religiöse Verehrung des Totemtiers, sondern nur eine bluts brüderliche Freundschaft.



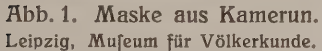


Abb. 1. Maske aus Kamerun.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

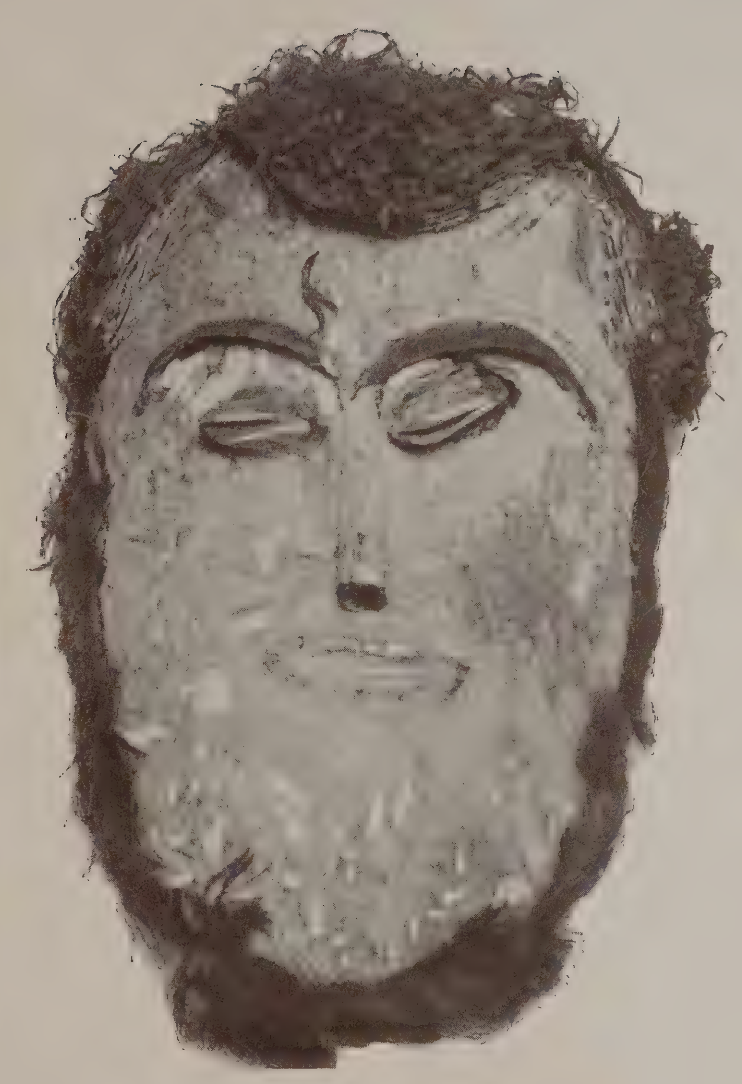


Abb. 2. Tanz-Maske aus Neu-Mecklenburg.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Dennoch kann der Grundgedanke wohl der richtige ſein. Und Freuds Parallelisierung der Tabuvorſchriften mit den Zwangshandlungen und Vorſtellungen der Neurotiker würde ein grelles Licht auf den Grund der Schwäche der Naturvölker werfen: man möchte ſie für Menſchen erklären, die über ein einmal Getanes nicht fortkommen können, immer wieder vom „böſen Gewiſſen“ in ihren Handlungen gehemmt und in eine falſche Richtung abgelenkt werden. Und es wäre in dieſem Betracht von großem Intereſſe, daß im ganzen Bereich der weißen Raſſe Totemismus überhaupt nicht nachzuweiſen iſt: dieſe hat das uralte „böſe Gewiſſen“ überwunden, ſeine Krämpfe durch Taten der Fortentwicklung, Höherbildung ausgeglichen und die innere Anklage durch tätige Reue verſöhnt.

Von der Stärke der primitiven Einſtellung, die nicht in ſich, im Einzelweſen, ſondern in längſt verſtorbenen Vorfahren die Quelle der Kraft findet, zeugen auch die Ahnen-

figuren aus Neu-Mecklenburg (Abb. 6/7). Man möchte zunächst an Zwitter denken. Aber es sind sicherlich männliche Ahnen — Figuren für Totenfeiern, deren Kult streng und geheimnisvoll ist.

* * *

Von den beiden Polen des Dämonenglaubens und der Ahnenverehrung, den Repräsentanten der magischen und der mystischen Vorstellungsweise, rundet sich der Äquator der tagtäglichen Erlebniswelt, die sich überall mit Wesen beschäftigt und mit Formen durchdringt, die in näherer oder weiterer Beziehung zum mystisch-magischen Bewußtsein stehen. So beschäftigt man sich etwa mit der Hinterlassenschaft des verwesenden Körpers eines Toten: in der Made sieht man die Verkörperung der Seele des Leichnams. Dieser „Seelen-Wurm" wird dann verwandelt ins Krokodil, in die Eidechse, in die Schlange. Und alle Verzierungen exotischer Gerätschaften mit diesen Tieren oder ihren Motiven deuten auf das mindestens in früherer Zeit deutlich gewesene Bewußtsein vom Zusammenhange mit einer mythologischen Welt solcher Art. Diese Wesen tragen nun einen Doppelcharakter: sie gelten als Verkörperungen von Geistern der Brüder und Ahnen, also als Hindeutungen auf den Tod, andererseits aber auch als Symbole der Schöpfungskraft. — Damit hängt dann logisch die Verehrung der Vögel zusammen. Diese beflügelten Wesen schweben im Raume zwischen Himmel und Erde, sie verbinden also den Menschen mit dem Gott. Der Vogel trägt die Seele dorthin. So werden Vögel, etwa die Hühner des Orakels, zu Schicksalsvögeln. Vogel und Seele wachsen gewissermaßen zusammen: der Vogel wird zur Seele und umgekehrt. — Für die Kunst am wichtigsten aber sind die Darstellungen des Vogels und der Eidechse, und der vielfältige Gebrauch ihrer Motive.

* * *

Sieht man Arbeiten der durchschnittlichen Negerkunst neben Werken hängen, die dem Gebiet der Südsee entstammen, so fällt sogleich ein bedeutender Unterschied auf. In Afrika eine phantasielose nüchterne Art, — in der Südsee ein großartiger dekorativer Schwung der Form. Irgendeine innere Gedrücktheit und Enge liegt in den meisten afrikanischen Gesichtern. Daneben freilich eine ungeheure Brutalität und Lebenskraft instinktivster Art. Bei den Südseeländern aber ist die ja auch irgendwie noch vorhandene und deutliche Robustheit so sehr in das Grandiose der Schwingungen, vielmehr des Schwunges der Linien und der Umrisse emporgehoben, daß ihr ästhetisches Element ohne Mühe triumphiert über die Gewalt der rohen Instinkte. Triumphiert nicht so sehr, wie einfach mit großer und feierlicher Geste das dumpf Treibende des Blutes aufhebt in die klare Schönheit wundervoller Krafterregtheit.

Frobenius weist zur Erklärung auf die Unterschiede der Mythologien hin. In Ozeanien findet er mächtige, schöpferische, himmelumspannende, gewaltige Gottheiten, kraftgewaltig und groß im Zorn — in Afrika aber: Götter, die mehr Menschen wie Gottheiten sind, ja noch boshafter, häßlicher und tückischer wie Menschen der Erde. Die afrikanische Weltanschauung erscheint ihm als ein unklares, flüssiges Gemisch der niederen Mythologie, von welchem jede höhere Sage nach längerer oder kürzerer Zeit aufgesogen wird, während Ozeanien im Gegensatz zu Afrika mächtige, umfassende Kosmogonien gebildet hat. So verehrt denn auch der größte Teil der Afrikaner den Mond, während die Südseeinsulaner hauptsächlich dem Sonnenkult anhängen. Das sind zwei sehr verschiedenartige Einstellungen, deren Folgewirkungen darin bestehen, daß die Frage nach dem Werden der Dinge sich mit der Sonnenverehrung, die Problematik des Sterbens aber mit dem Mondkultus verbindet und daß sich der Unterschied der Kunstart irgendwie logisch aus diesen allgemeinsten Gegenständen der Sehnsucht und

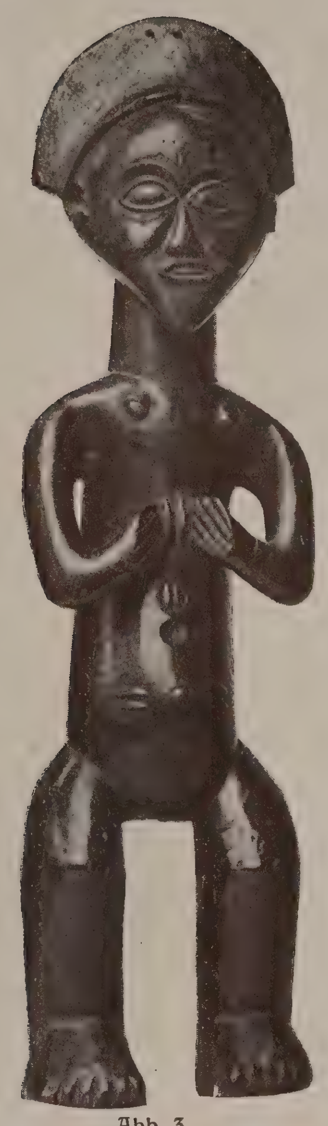


Abb. 3.
Fetiſch aus dem Kongogebiet.
Mit Genehmigung des Völkerkundlichen Inſtituts
J. F. G. Umlauff, Hamburg.



Abb. 4.
Götzenfigur von der Marqueſas-Inſel.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

Verehrung ergibt. Es iſt wohl richtig, daß die Reihenfolge des Geſtirndienſtes zunächſt die Verehrung des Himmels, dann die Mondverehrung, ſchließlich den Sonnenkult angibt, ſo daß auch von hier aus betrachtet, die Mondverehrung einen unteren Grad der Mythologie bedeutete.

Nun braucht man die Kunſt ja nicht bloß als Spiegelbild anderer ſeeliſcher Funktionen des Menſchen aufzufaſſen. Warum ſollte es nicht ſo ſein, daß ſie vielmehr der ſchöpferiſche Antrieb wäre, geweſen wäre? Die Einheit zwiſchen den Funktionen iſt darum doch von gleichmäßig beweiſender Kraft. Und die Vorherrſchaft des Hinſchauens auf die Mythologie iſt nur zunächſt der Tatſache zu verdanken, daß wir größeres Verſtändnis für literariſche Formulierungen haben als für formal künſtleriſche.



Abb. 5. König von Benin mit zwei Begleitern.
Berlin, Museum für Völkerkunde.

Die Form nun der primitiven Kunst ist wenigstens in den beiden Erdgebieten, die für dies Thema zunächst in Betracht kommen, von übereinstimmender Regelmäßigkeit der Struktur. Was zunächst immer wieder so eindrucksvoll ist: die monumentale Einfachheit! Ganz außerordentlich bauen sich die Maskengehäuse der Gesichter auf. Das Naturhafte des Antlitzes ist ja noch irgendwie erkennbar. Und in vereinzelten Fällen ist die innere, bluthafte Lebensfülle deutlich — so besonders bei manchen Negermasken. Nachdrücklich vor allem sind aber die Formungen, in denen die Hildebrandsche Theorie der Plastizität genial und ganz unmittelbar ins wahrhaft Kubische übertragen vorweg genommen scheint: Masken, die nur auf die Vorder- und Seitenansicht hin entworfen und durchgebildet sind — die erst bei dem Drehen um 90 Grad des Kreises ihres Grundrisses, von der Seite und von vorn, ihre unerhörte Kraft der Bildung der Linien und



Abb. 6 u. 7. Eine Ahnenfigur aus Neu-Mecklenburg, ſog. Uli.
Leipzig, Muſeum für Völkerkunde.

ächen entfalten. Zumeiſt von vorn zu betrachten, iſt das Geſicht ſo konſtruiert, daß auf der tieferen, unteren Fläche Naſenwurzel und Kinn, auf der vorderen, oberen Fläche Stirnhöhe, Mund- und Naſenſpitze zu liegen kommen. Das Leben dieſer Geſtaltungen fließt nicht rund herum um die Form des Schädels, ſondern bewegt ſich auf den Flächen und tritt in einen ſchroffen Unterſchied eben im Verhältnis der vorderen und hinteren Fläche der Geſichter. So iſt eine ruhige Starrheit der Flächen für ſich verbunden mit der energiſchen Spannung zwiſchen dieſen beiden Flächen. Für uns, die wir gewöhnt ſind, dieſen Übergang von der Naſenſpitze zur Naſenwurzel als eine weiche Selbſtverſtändlichkeit zu erleben und zu formulieren, wirkt deren Gegenſätzlichkeit, Unverbundenheit der Kunſtform nicht bloß unnatürlich, ſondern mit tieferer Paradoxität. Das Flächenhafte der Anſchauung führt uns ebenſo tief in das Begreifen der ſeeliſchen Vorausſetzungen ein, wie das Ableſen der mythologiſchen Vorausſetzungen oder Parallelen. Denn jene doppelte Flächenhaftigkeit bedeutet doch den Mangel an perſpektiviſcher



Abb. 8 u. 9. Zwei Masken aus Kamerun. Leipzig, Museum für Völkerkunde.

Darstellungsfähigkeit. Was aber bedeutet Perspektivität der Kunstform? Doch wohl dies: Individualisierung der Einzelheiten, Unterscheiden der Wirklichkeiten und Schöpfungen im Raume, ihre Anerkennung als irgendwie für sich bestehende Selbständigkeiten. Fehlt solche Anerkennung, so muß natürlich eine große Einheitlichkeit in der Fläche die logische Folge sein — eine glatte Flächenhaftigkeit, die sich ja in der Tat auch durchweg bei den primitiven Künstlern findet. Eine Begrifflichkeit gleichsam der Formulierung der Kunstschöpfungen muß sich so einstellen. Man möchte auch hier, wie in der modernen Kunst, vom „abstrakten Expressionismus" reden.

Geht diese Abstraktheit nicht gut zusammen mit der ganzen Lebenshaltung der Naturvölker? Man könnte von hier, von ihrer Kunst aus, ihren anderweitigen seelischen Zusammenhang konstruieren. Denn ist nicht etwa die Geschichtslosigkeit das Ebenbild ihrer Kunst im Verhältnis der Menschen zur Zeit?: nur mythologische Sagen erzählen in großen Zügen vom Werden, Gewordensein der Wirklichkeit. Und kam die Wendung von „in großen Zügen" nicht so zufällig und doch so logisch in den Fluß des Satzes hinein: Hinweis auf die so einfache, so großartige Formulierung der Kunstwerke?!

Solche Abstraktheit ist's, die so monumental wirkt. Freilich eine Monumentalität, die in Afrika erkauft wird durch eine gewisse Verarmung an äußerem Leben. Die aber von anderem Formprinzip ausgehend, in Ozeanien einen viel größeren Reichtum der Gestaltung erzeugt. Denn hier in Ozeanien ist es nun oft eine Kreuzung zwischen abstrakter und dynamischer Formgebung, die den Eindruck und Ausdruck bestimmt. Hier sind die Figuren viel plastischer im modernen Sinne. Es rundet sich die Figur der „Ulis" in erstaunlichster Weise. Es geht die Nase südseeländischer Tanzmasken oft regelrecht über in die untere Fläche des Gesichtes. Nicht ganz und gar darf man wohl von dynamischem Expressionismus reden. Denn es ist doch nicht das reine und starke



Abb. 10. Tanz-Maske aus Neu-Mecklenburg.
Leipzig, Museum für Völkerkunde.

Naturgefühl, das Gefühl für die blutstrotzende Ader und das Hervortreten der Muskeln und Knochen, das sich hierin auswirkt. Sondern es scheint sich doch mehr um eine dekorativ erlebte Form zu handeln. Allerdings aber um eine Form, in die nun Leben hineinströmen mag, wie Wasser in eine runde Schale: ohne Gewaltsamkeit, fast selbstverständlich. Das Flächenhafte ist somit gewissermaßen äußerlich, nämlich nur dekorativ überwunden. Es ist eigentlich die Gewalt der schöpferischen, subjektiven Phantasie, die den Schwung der Linien und Formen beflügelt und die harte Teilung der Flächen und ihre abgebrochene Spannung interner Art durchbricht. Die Welt wird groß, aber schmuckhaft erlebt. Der eigentliche Umkreis des Weltbewußtseins wird damit nicht radikal durchstoßen, sondern nur erweitert in mächtig ausschwingender Linie.

Doch ist nicht bloß die Weite des Blicks in Ozeanien größer als in Afrika. Auch die Empfindsamkeit für verschiedenartige Geistigkeit wird deutlich, wenn man etwa die





Abb. 11.
Kopfstütze aus dem Kongogebiet.

Abb. 12.
Haarpfeil aus dem Kongogebiet.

Mit Genehmigung des Völkerkundlichen Instituts J. F. G. Umlauff, Hamburg.

Gesichtsmasken miteinander vergleicht. Denn in Afrika herrscht entweder der strenge, starr-monumentale Zug, der seelische Differenziertheit nur ahnen läßt, oder die naturhaft starke, aufschwellende Lebendigkeit des Ausdrucks. In Ozeanien aber spiegelt sich in so mancher Maske ein merkwürdig beseeltes, man möchte sagen: neuzeitlich beseeltes Leben wieder. Wo fände man gleichwertig in Afrika solche seltsame Lebendigkeit, wie auf der Maske, die auf Seite 201 (Abb. 2) abgebildet ist? (Nicht mit Unrecht rief ein Erstaunter bei ihrem Anblick aus: „So sehen manche Kunsthistoriker aus.") Ein ganz innerliches Seelenleben durchzieht diese Gesichter. Man möchte von Körperhaftem kaum reden, und erinnert sich noch, daß diese Masken vom Vorbilde Gestorbener herkommen. War so stark die Wirkung wirklich des Anblicks, den ein Leichnam darbot? Man möchte vom „selig Entschlafenen" reden.

Gewiß hat auch die Kultur Afrikas verfeinerte Werke und Arbeiten monumentalen Stils geschaffen. Aber sie haben doch nicht den restlos pomphaften Schwung der Südsee-Plastiken. Die Kupferplatten, die aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammend, in Benin gefunden sind und die das ganze Leben und Treiben der Hauptstadt des mächtigen Reiches widerspiegeln: Hinrichtungen, Kampfszenen, Vogeljagden usw. — die auch einzelne Tiere mit bemerkenswerter Stärke der Form darstellen — diese Kupferplatten zeichnen sich zwar durch ihre bewundernswerte technische Vollendung aus, aber ihr Stilgefühl kann schwerlich mit dem Ozeaniens rivalisieren. Wohl liegt auch in diesen Arbeiten eine sehr starke Konzentration von Willenskraft und Herrschertum, aber der eigentümlich militärische Charakter ihrer Werke nimmt ihnen das Recht ganz hohen Anspruchs. Und auch die neueren Arbeiten aus dem Niger- und Kongogebiet haben eine fast seltsam anmutende Zwitterhaftigkeit: robuste Primitivität, von einem zarten Reize sonderbar überglänzt, als sei er nur ein letzter Rest längst verwester Kultiviertheit.

* * *

Der Wille zur Naturalistik ist übrigens auch dort in der Ferne vorhanden — das Subjektive der Anspannung also ist gleichgerichtet, selbst wenn sich anscheinend eine ganz abstrakte Formensprache ergibt. Nur daß es dem „Wilden" zum Glück weniger gut gelingt als dem Zivilisierten. Der innere Zwang zur Geometrisierung ist das, was den Sinn der gegebenen Naturform entstellt oder vielmehr ins Kunsthafte erhöht. Nicht Wirklichkeiten, sondern Symbole ergeben sich aus der Anspannung jener Zonen. Und zwar so streng geometrisierend, daß das Naturhafte oft verschwindet. Nicht ganz und gar eindeutig vermag also der Primitive seinen Gegenstand in der künstlerischen Darstellung zu formulieren. Das Gleiche wird oft verschieden interpretiert: gerade Linien einer ornamentalen Schmückung etwa werden als See bei Regenfall und Windstößen oder als Fasernetze oder als Korallenäste bezeichnet. Und nur ganz wenige Ausnahmefälle gestatten bei starker geometrischer Durchbildung die Interpretation gleichlautender Art der Eingeborenen. Vieldeutigkeit der Kunstform, — was könnte anders dort zu erwarten sein, wo die unmittelbare Mystik noch nicht die Grenzen zwischen den Einzelheiten so scharf zieht und betont wie in der modernen, reflektierenden Welt?

Fast nirgends ist ein Werk innerlich gleichgültig, überall spürt man die Triebkraft, die es erschuf. Wie sollte uns das wundern? Ist doch das Leben der Naturvölker noch nicht darauf eingestellt, mit Hilfe eines übersteigerten Ausstellungsbetriebes Arbeit um Arbeit zu Erwerbszwecken, zur Bestreitung der täglichsten Notdurft zu verfertigen. Ruhe herrscht hier, wie auf den anderen geistigen Gebieten. Darum treten solche Vollkommenheiten vor uns hin. Man trage nur irgendeinen „Uli" in die Ausstellung einer modernen Plastikschau und man wird sehen, wie die südseeländische Kunst ihre europäische Nebenbuhlerin mühelos niederwirft.



Abb. 13. Krokodil (von der Seite gesehen) aus Neu-Guinea.
Leipzig, Museum für Völkerkunde.

Oskar Fischer

Mit 5 Abbildungen | Von ADOLF BEHNE

Paul Scheerbarts Wort aus der Katerpoesie „Sei klein, dann ist die Welt so groß“, ist wie ein Stern über Oskar Fischers Bildern. Sehr jung schrieb Oskar Fischer die Verse „Weltall“, die wie eine Umschreibung jenes Scheerbart-Wortes klingen:

„Welt, Welt, Welt, Welt,
Um Welt wieder Welt,
Unendlichkeit — — —

Welt: Land, Wasser,
Wasser, Land — — —

Wasser, Stein, Tiere,
Tiere, Stein.

Land, Stein, Erde,
Pflanzen, Tiere, Mensch,
Endlichkeit — — —“

Oskar Fischer ist ein Liebender. Mit einer reinen, kindlich-starken Freudigkeit verschenkt er sich an alle Schönheit. Die Schönheit der Blumen, der Vögel, der Tiere jeder Art, der Sterne tut ihm die Seele auf. Ein Jubeln über alle Köstlichkeit der Welt ist seine Kunst immer mehr geworden. „Der Welten Glückbarkeit“ ist eines seiner reifsten Bilder genannt. Die Welten bergen Glück . . . so ist sein tiefer, frommer Glaube. Das



Oskar Fischer. Gebet.



Oskar Fiſcher. Wunderbarkeit. Aquarell.

Im Beſitz der Kunſthalle Karlsruhe.



Oskar Fiſcher. Menſchenſchweif. Holzſchnitt.

Erdenleben iſt ihm meiſt glücklos geweſen. Es ſteht um dieſen reinen zarten Liebenden wie eine harte, drohende Mauer. Oft hat er das Gefühl, von dieſer ſinnloſen, grauſamen Steinmauer erſchlagen zu werden.

„Die frühe Jugend (geboren wurde Fiſcher 1892 in Karlsruhe) war ſchon erfüllt mit Elend und Jammer. Beſuch der Volksſchule und Gymnaſium. Mit 14 Jahren brachte man mich, da ich ‚Kunſtmaler' werden und die Sache von Grund auf erlernen ſollte, in ein Maler- und Anſtreichergeſchäft. Nach zwei Jahren brachte ein ſchwerer körperlicher Unglücksfall (Vergnügungsfahrt mit Folge von Gliederbrüchen) dieſer geknechteten Lehrlingszeit ein Ende. Weitere zwei Jahre benötigten Heilung und Erholung. Sodann mußte ich drei Jahre die Karlsruher Kunſtgewerbeſchule und ein Jahr die Karlsruher Akademie begehen. Ich arbeitete für mich. Wenn es mir in den Ferien und auch ſonſt zu Haus zu unerträglich wurde, ging ich gern fort in andere Städte in Geſchäfte und verdiente mir Geld. Die Zeit vom September 1915 bis Dezember 1918 mußte ich beim Militär zubringen, wo mir faſt wenig Zeit zum Arbeiten blieb. Im Oktober 1917 habe ich mich verheiratet."

Die Arbeiten Oskar Fiſchers wurden zuerſt vom „Sturm", Berlin, gezeigt. Erſte Kollektivausſtellung Auguſt 1920 im Pfarrhaus zu G r i e s h e i m bei Darmſtadt. Arbeiten Oskar Fiſchers erwarb als erſte öffentliche Sammlung das Muſeum zu Karlsruhe.

Immer wieder erfreut an Oskar Fiſchers Bildern und Zeichnungen die Reinheit ihres Klanges. Wenige ſind ſo voller Demut, in ihrer Kraft der Liebe ſo einfach und glau-



Oskar Fiſcher. Scherenſchleifer. Holzſchnitt.

bensfroh. Oskar Fiſcher iſt nicht großartig, nicht geiſtreich und nicht intereſſant. Er iſt ſelbſtlos, iſt wie ein in die Größe der Welt eingeſtelltes feines Saitenſpiel, das widerklingt. Sphärenmuſik iſt „der Welten Glückbarkeit“. Viele ſind heute „kosmiſch“, aber werden doch den eitlen Menſchen nicht los, wenn ſie das Unendliche als eine Maſchine malen, deren Rezept ſie offenbar kennen — oder als einen Rangierbahnhof. Oskar Fiſchers Bild iſt nur Verehrung und Liebe: das Sichſchneiden, Überfächern weiter Bahnen, die vom metalliſch Braunen, uferlos Blauen über feierliches Rot und mildes Grün zum ſtrahlenden ſchlackenloſen Gelb ſich wandeln. Goldene Kugeln ſchweben herrlich, aber am reinſten iſt die werdende Kugel zu unterſt — ein glühendes Halten im Gleichgewicht über der tiefſten Unendlichkeit . . aus Gelb und Blau, Grün und Rot. Unvergleichlich iſt dieſe völlige Dunſtloſigkeit. Wundervoll geſchliffen greifen die Flügel aus Glas ineinander, übereinander.

Was auf dieſer kleinen Erde paſſiert, iſt dem Maler ein Spiel, das er um ſo inniger liebt, je unſchuldiger es iſt, je weniger es von ſich Weſens macht. Er liebt den wandernden Scherenſchleifer und die zarte Blume im Topf — die ſimple Muſik der Spieluhr und die Unausdeutbarkeit des Volksliedes. Voller Wunder iſt ihm alles. Die Gebärde verzückten Verwunderns kehrt häufig auf ſeinen Bildern wieder . . . bei Menſchlein, die daſtehen, klein und verloren, als Menſchen in der Welt. „Wunderbarkeit“ heißt ein Aquarell, das von der Farb- und Formverknüpftheit und -verſchlungenheit

orientalischer Gewebe ist . . und doch ohne Raffinement, absichtslos. In dem Bilde „Gebet" aber ist alles Wesen Oskar Fischers enthalten . . . verzücktes, himmlisches Schweben in der Welt.

Alle Bilder Oskar Fischers sind Gebete. Gläubigkeit, Religiosität schuf sie. Folgende Stelle ist aus einer Geschichte, die Oskar Fischer vor acht Jahren schrieb und die sein Wesen ganz enthüllt:

„Ich wanke weiter — schon steht ein Berg vor mir. Er bebt, er grollt — mit Gott. Ich höre nur noch dumpf ‚Warum, o Gott, hast du denn kein Erbarmen mit diesem verkommenen Mensch'?

Ich falle hin zur Erde und flehe. — Doch Gottes Angesicht erscheint nicht am Himmel.

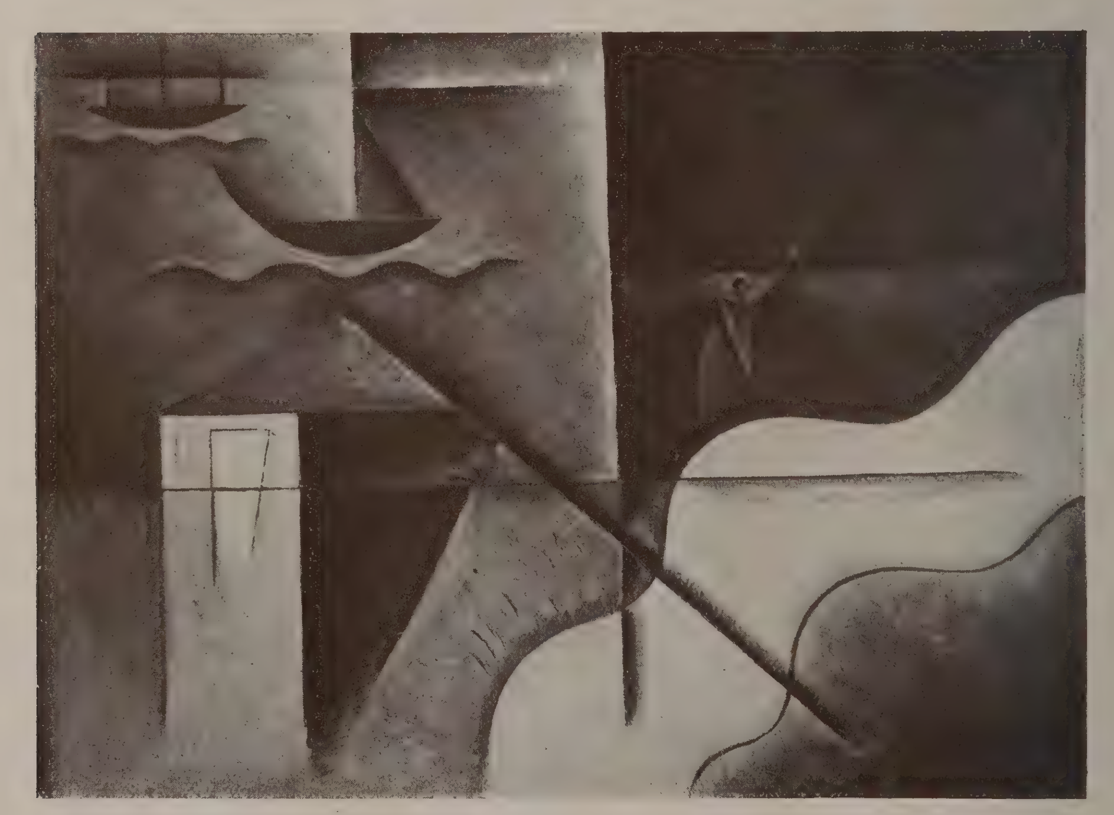
Ich schlafe — den Schlaf der Gerechtigkeit. — Ach . . . . das Erwachen — die Gnade . . .

Ich liege im Grase der Erde? Was sehe ich? Ein friedliches Schnecklein kommt rasend auf mich zu und ruft mich an: ‚O Mensch, ich liebe dich . . alles ist Liebe . . Liebe der Weg zu Gott.'

Ich schreie aus Freude und liebe das Schnecklein und bin mir bewußt, daß Gott zu mir gesprochen hat.

Ich bin um meinen Gott, vielleicht in meinem Gott und kann ihn nicht finden.

Ich renne zur Blume, zum Baum und zum Berg, und alles liebe ich und alles liebt mich."



Oskar Fischer. Haus am Meer.

Pablo Picaſſo und der Kubismus

Mit 5 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER*

Das Künſtleriſche iſt heute zu einer Sache geworden, die keiner Kontrolle unterliegt. Ein inhaltsloſer Gemeinplatz. Die ſchöpferiſche Perſönlichkeit ſteht daher vor dem Problem wie die in unſeren Zeiten ſo mechaniſierte Kunſt zu vermenſchlichen ſei, wie ſie zu einer erfinderiſchen Kraft zu machen ſei, die imſtande wäre, aus den Formen des Daſeins einen neuen, noch unbekannten Zauber hervorzubringen. —

Am weiteſten ging in dieſem Streben Picaſſo. Von Cézannes Lehre über die Konſtruktion ausgehend, gelangte er auf der Suche nach vollkommen aus den normalen Proportionen befreiten Formen zu jenen Schöpfungen der Phantaſie, die bei den Völkern ohne Geſchichte als Fetiſche entſtanden ſind. Blöcke mit grotesken Deformationen und elementarem Ausdruck, groß durch ihren primitiven Charakter, die die primitivſte Metaphyſik — die Furcht vor den Mächten der Natur zuſammenfaſſen, konnten einzig nur noch dieſe beſondere Perſönlichkeit in der modernen Kunſt und die ganze ihm folgende junge Generation von Malern anziehen. Denn dieſe verharrten in Widerwillen gegen den entarteten griechiſch-römiſchen Klaſſizismus und gegen das Virtuoſentum der ſpießbürgerlichen Maler und kehren jetzt zu den Formen zurück, die die wilden Völker am Kongo geſchaffen haben und betrachten dieſe Formen als die genetiſchſten und jene Kunſt als die ſubjektivſte.

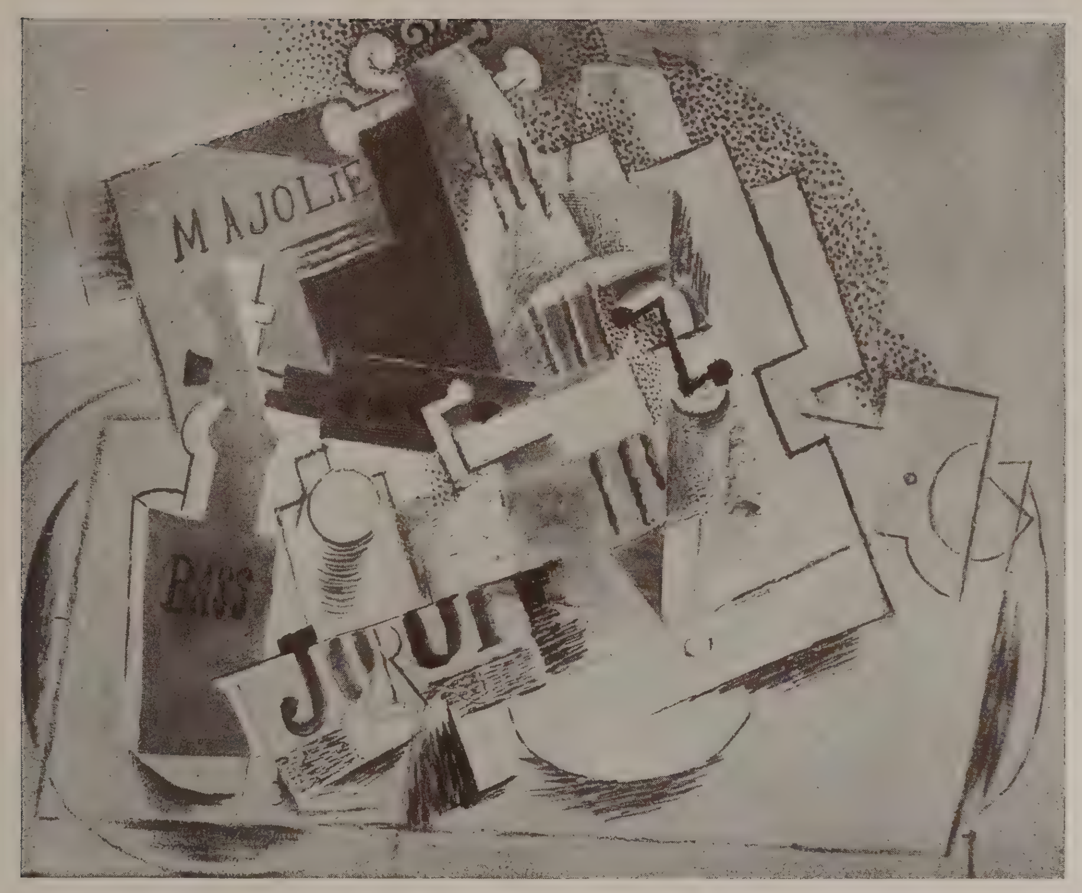
Betrachten wir aber die Bilder Picaſſos, ſo bemerken wir noch etwas anderes als das kubiſtiſche Schema der Deformation, welche die Gruppe junger franzöſiſcher Maler übernommen hat, ohne über die Natur dieſer Auffaſſung tiefer nachzudenken. In dieſen Bildern ſpricht Picaſſo ganz deutlich ſeine Empörung gegen alle bisher verpflichtenden Konventionen in der Kunſt aus. Es ſcheint, als wären dieſe Bilder in der Halluzination entſtanden, in einem Hirn, dem Flächen in völlig unlogiſcher Perſpektive, in völlig verkehrter Anordnung der Linien vorſchweben. Es ſind dies Viſionen der Formen im Raum, deren Inhalt die Architektur der Linien und losgeriſſener Flächen ausmachen. Wenn wir dieſes abſtrakte, aber dennoch empfindſame Lineament anſchauen, wenn wir ſehen, wie treu die Farbe ſich mit der Linie verbindet, wenn wir jenen geometriſchen Rhythmus bewundern, der ſich in dieſen Bildern befindet, ſo gelangen wir zu der Überzeugung, daß dieſer Künſtler — deſſen Bilder aus der blauen Epoche nur als jugendlich ſentimentale Romanzen und die in den letzten ſieben Jahren mit klaſſiſcher Poſe aufgefaßten Zeichnungen und Malereien leider als Konzeſſionen eines verzweifelten Erfinders betrachtet werden können — mit ſeiner Natur viſionär einer anderen Welt angehört. Sollte jener Spanier, der die größten Kunſtkenner beunruhigt, durch natürlichen Atavismus ſeine Auffaſſung der Kunſt von jenen alten Bewohnern Spaniens ableiten, jenen altmauritaniſchen Architekten und Keramikern, die in dieſem Lande neben höchſten Neigungen zur Abſtraktion ſo manche ſchöne Tradition hinterlaſſen haben? Denn es ſind weniger ſpaniſche als arabiſche Merkmale, die ſich in dieſer ganz neuen Symbolik der Naturformen kundgeben, einer Symbolik, die aus einer höchſt abſtrakten Auffaſſung der Kunſt entſtanden iſt. Schon Matiſſe ſtrebte zu einer dematerialiſierten, abſtrakten Syntheſe der Natur durch die Struktur der Form, die nur auf ihre Funktionen reduziert wird. Aber die Fläche geſtaltete er als flaches Ornament. Picaſſo leitet dagegen die Funktionen der Formen aus einer dreidimenſionalen Auffaſſung der Fläche ab. Nicht durch die Mechanik der Perſpektive, ſondern durch die Dynamik der auf



Pablo Picasso. Stilleben. Zeichnung. 1911.
Photo Léonce Rosenberg, Paris.

die Fläche projektierten Formen gibt er eine Darstellung der Funktionen dieser Formen im Raum. Die Fläche ist bei ihm nicht nur ein inhaltliches Ornament, sie ist vor allem eine Darstellung der Funktionen der Formen im Raum, die durch die wirkliche Struktur objektiviert werden.

Den einen ist diese Alchemie, um die Kunst Picassos auf diese Weise zu bezeichnen, ein Blödsinn, — den anderen, die an den Genius dieses Malers glauben, weist sie neue Wege in der Malerei. Nicht aber die Neuheit dieser kubistischen Ästhetik, die er der jüngsten Generation der französischen Maler aufgedrängt hat, ist das Ausschlaggebende, wohl aber jene wahrhaft eigenartige Konzeption, die sich in seiner Kunst offenbart. Den Kubismus als Methode haben nämlich alle diejenigen Maler versucht, die unmittelbar aus Cézannes Einfluß hervorgegangen sind, in erster Reihe Derain. Als Theorie ist der Kubismus nur eine passende Formel für die jüngere Generation, die eine neue Konvention in der Kunst sucht. Die anderen Kubisten folgen zwar nicht ganz Picassos Spuren, sie verfallen nicht wie er gänzlich den Abstraktionen und es gibt sogar Leute, die in ihren kubistischen Deformationen nicht aufhören, unangenehme Ignoranten zu sein. Aber ihre Bedeutung ist dadurch groß, daß sie eine Revision der alten Ideale der Kunst angeregt haben, daß sich mit ihrer Kunst in unserer Zeit das Bestreben geltend macht, die Vision der heutigen Welt mit Mitteln auszudrücken, die die neue Konvention festsetzen soll. Ich will nicht sagen, daß der Kubismus diese neue Konvention sein sollte. Aber wichtiger als das Geschrei und der Lärm, den die



Pablo Picaſſo. Stilleben. 1914.
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

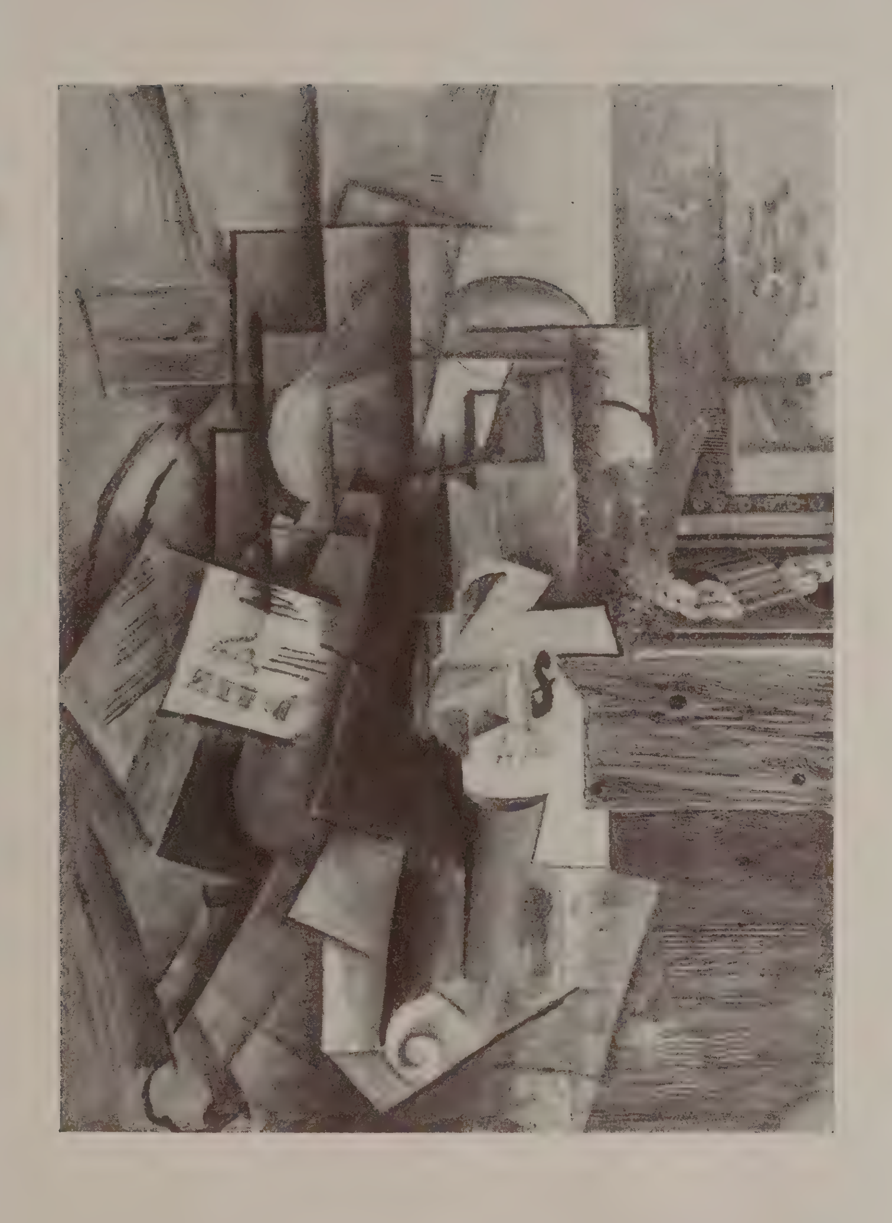
Kubiſten mit ihren Bildern erheben, ſind jene Diskuſſionen, die durch ſie veranlaßt werden. Denn führen ſie wirklich neue Faktoren ein? Alles, was über ſie geſprochen wird und alles, was ſie von ſich ſagen, findet man vielleicht in den alten Traktaten über die Malerei beſſer ausgedrückt. Vielleicht ſind ihre Intentionen bereits von anderen verwirklicht, ſei es durch Cézanne, auf den ſie ſich am heißeſten berufen, ſei es durch Signorelli oder vielleicht Greco, auf den ſich wiederum Cézanne am meiſten berief, oder endlich durch die primitiven Meiſter, deren Kunſt in erſter Reihe eine Kunſt der Konzeption und nicht der Viſion war. Und charakteriſiert dieſe Kunſt der Konzeption nicht auch das elementarſte Schaffen der wilden ozeaniſchen Völker ſowohl, wie der raffinierteſten künſtleriſchen Kultur Ägyptens, Aſſyriens, der Gotik?

Das formale Verſtehen der Kunſt bedeutet noch nicht völliges Verſtehen derſelben. Wir denken nicht darüber nach, welche Rolle die Initiation in der ägyptiſchen, aſſyriſchen, griechiſchen und gotiſchen Kunſt geſpielt hat. Dieſes Problem bleibt ſtets ein Problem und der wahre Charakter dieſer Künſte, der eſoteriſche, wird für uns ſtets ein Rätſel ſein. Auch in dem individuellen Schaffen ſuchen wir nach dem Charakter des Einweihens; denn iſt nicht Cézanne ebenſo ein großer Eingeweihter unſerer Zeit, wie Rembrandt oder Greco es in ihrer Epoche geweſen ſind? Nichts rechtfertigt

mehr alle Formen zum Eindringen in das geheimnisvolle Weſen als die moderne Weltanſchauung, die die Intuition auf Koſten der Verſtandesanalyſe rehabilitiert hat. Mehr als jemals ſind wir berechtigt, folgende Fragen aufzuwerfen: Iſt ein Kunſtwerk eine Spekulation auf Schönheit — konventionelle Schönheit, die nach dieſem oder jenem Schema aufgefaßt wird, oder iſt es ein Verſuch des unmittelbarſten Eindringens in das Weſen des Seins, des Enthüllens eines bisher unbekannten Zaubers?

Für die Kunſt war dies wohl ſeit jeher Wahrheit, aber die Philoſophie nähert ſich erſt heute den Geheimniſſen der Kunſt. Umfaßt die Optik des Künſtlers nicht unmittelbar die metaphyſiſchen Gebiete? Nun wird das folgende Problem aufgeſtellt: Soll ein Kunſtwerk das veränderliche Ausſehen eines Dinges darſtellen oder ſoll es in ſein Weſen eindringen? Soll es die Erſcheinungen der Natnr nach einer zufälligen Beleuchtung darſtellen? Soll es lauter Zufälligkeiten malen oder ſoll es die Quinteſſenz der Dinge nicht in dem Augenblick, ſondern in der ununterbrochenen Kontinuität der Zeit wiedergeben? Soll der Maler, indem er ein Bild auf der Leinwand feſthält, die Gegenſtände nur in der Richtung des zufälligen, mechaniſch ohne Intelligenz wirkenden Lichts anordnen, ſoll er dieſes Licht bald durch Kontraſte von Licht und Schatten darſtellen, bald durch Einführung von mehr oder weniger durch das Licht abſorbierten Intervallen in das eintönige Gleichgewicht — oder ſoll er die Objekte mit Hilfe anderer Mittel transponieren, die nicht zufällig ſind, wie das Licht und die Perſpektive, die auch nur eine gewiſſe Poſition des Beſchauers, nicht aber des Objekts im Raum bezeichnen.

Ebenſo wie das Licht täuſcht auch die Perſpektive. Die moderne Malerei hat, dem Beiſpiel Cézannes folgend, den Mechanismus der Perſpektive umgangen, die nur einen linearen Schnitt der Gegenſtände auf der Fläche gibt. Indem die Profile wie Projektionsbilder hervortreten, werden Dimenſionen, Entfernung der Gegenſtände im Raum geſchaffen, aber es wird nicht die ganze Tiefe, Konſiſtenz, mit einem Wort nicht die Integralität ausgedrückt. So entſteht die Möglichkeit, die Formen in Volumen zu zerlegen, die ſich in dem Bild wie zu einem herrlichen Schauſpiel häufen und voneinander durch ebenſolche Intervalle getrennt ſind, wie in der Natur. Das iſt die geometriſche Darſtellung der Gegenſtände auf der Fläche oder vielmehr ein Bild von geometriſcher Modellierung, wo unabhängig von der perſpektiviſchen Analyſe und von der augenblicklichen Viſion die Schatten ſtufenweiſe und zart von der Umrandung der Gegenſtände in die Tiefe des Bildes hineinfallen wie von ſchattigen, kleinen Hügeln. Auf dieſe Weiſe bilden ſie rhythmiſche Übergänge von einem Block zum andern. Die Formen bewahren dadurch die vollkommenſte Plaſtik und die Farben ihre Spannungskraft, denn ihr gegenſeitiges Verhältnis iſt ſtark und das Spiel der Lichtkontraſte reguliert. Auch hier ſind Opfer notwendig wie bei der perſpektiviſchen Analyſe. Dieſe letztere verlangt, daß der Maler nur die wirklichen Teile der Gegenſtände darſtelle und die Gleichmäßigkeit in der Wiederholung ſolcher Fragmente vermeide. Denn der Gegenſtand kann mit ganzer Vollkommenheit durch ein einziges Fragment ausgedrückt werden, wenn er nur einen Knotenpunkt für ſeine übrigen Teile bildet, eine Seite, in der ſich ſämtliche Flächen verbinden. Die Kubiſten gehen noch weiter. Eigentlich ſetzen ſie das Werk der Impreſſioniſten fort. Die Impreſſioniſten ſtrebten zur ununterbrochenen Kontinuität des Lichts, ohne es mit dunklen Tönen in den Schattenpartien zu durchſchneiden, ſondern indem ſie dieſelben durch gemildertes Licht verlängern. Die Kubiſten kommen in ihrem Streben zur ununterbrochenen Kontinuität der Volumen dahin, daß ſie die Gegenſtände in der Natur auf die einfachſten geometriſchen Figuren reduzieren und ſie vollſtändig von dem zufälligen Zauber der Natur entblößen. Dieſe Vereinfachungen ſündigen durch Übertreibungen, aber ſie ſündigen nicht durch Qualität der



Pablo Picaſſo. Violon. 1916.

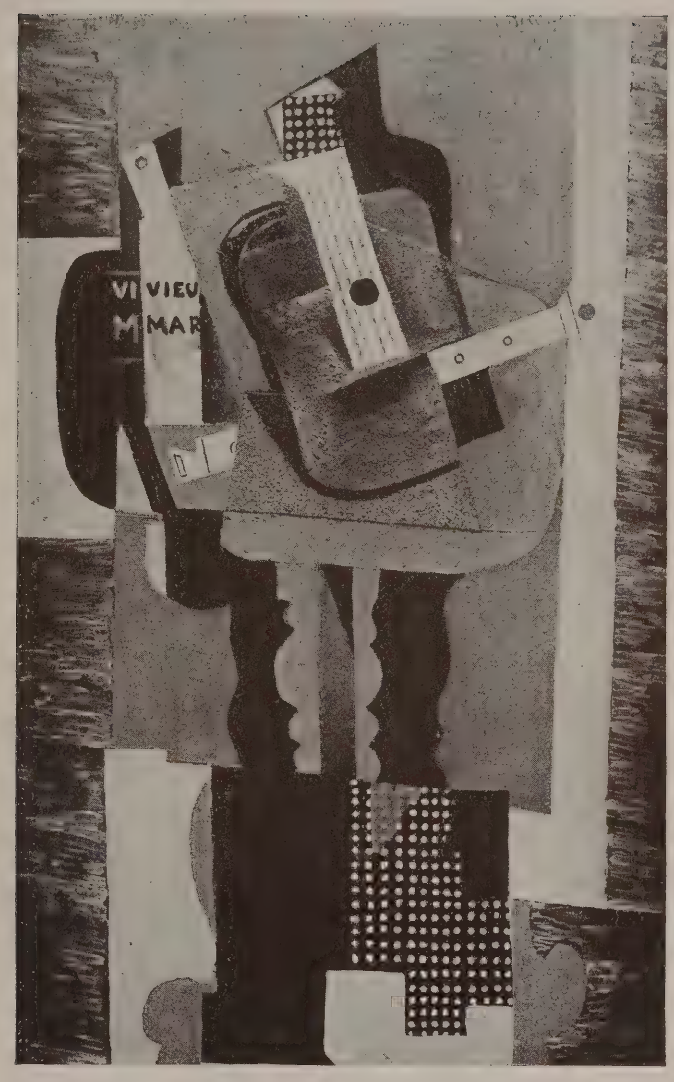
Photo Léonce Roſenberg, Paris.

Farbensubstanz. Eine solche Fülle des Tons geben nur die Formen bei Courbet, bei Cézanne.

Die Kubisten malen jedoch nur die Vorstellung der Dinge und nicht die Dinge selbst, trotzdem sie sowenig wie möglich Einzelheiten der Konvention des Ausdrucks opfern und soviel wie möglich die Flächen des Gegenstandes auf dem Bilde entwickeln. Da sie jedoch die absolute Integralität der Gegenstände malen wollen, gelangen sie zur Inkoherenz. Sie häufen Fragmente neben Fragmente, mischen die Dimensionen, Entfernungen, stören die Ruhe zwischen den Formen. Da sie die Tiefe, die Konsistenz, die in der Natur vorhanden ist, malen wollen, führen sie Intervalle zwischen den Volumen ein, die dieselbe Dimension haben wie die Gegenstände in der Natur. Ihre Bilder machen in der Tat den Eindruck eines Trümmerhaufens von einem eingestürzten Gebäude, wo herausgerissene Teile in verschiedenen Ecken umherliegen. Sie fragmentieren die Form ebenso wie die Impressionisten es mit der Farbe machten. Aber ihr Ehrgeiz ist, ein integrales Bild auszudrücken, dem plastischen Werk die mächtigste Dynamik zu verleihen, der Vorstellung des Raums den Mitfaktor der Dauer hinzuzufügen. Indem sie also auf der Fläche eine plastische Figur mit einem Gesicht en face und im Profil gesehen darstellen und indem sie diese beiden Flächen mit einem empfindlichen Maß vereinen, wollen sie das Gesichtsfeld vergrößern, es durch kubische Anordnung vermehren, die der Fläche Gleichgewicht verleihen, die Verbindungen und gegenseitige Abhängigkeiten der Teile festigen, die Gegenstände mit wirklichem Charakter versehen sollen. Sie schmeicheln sich, daß die Gesetze der Natur sich dadurch im Kunstwerk stärker befestigen. Ja, sie glauben sogar, durch Einführung des Faktors der Dauer in die Vorstellung des Raums eine symbolische Darstellung der vierten Dimension zu geben, und das zu verwirklichen, was Bergson „l'intersection du temps avec l'espace“ nennt.

Einer der besten Kenner der Kunst und des Esoterismus des Orients, Abdul Hadi[1], bezeichnet die Kunst der Kubisten als die Disziplin der Puristen, deren Geheimnis der Kunst der alten Ägypter, Griechen, Araber, der Gotik und auch noch den Geistern der Renaissance bekannt war. Sie ist nach ihm die Basis aller cerebralen Kunst, die einen Gegensatz zur sentimentalen Kunst bildet. Erstere ist nämlich unmittelbar, sie wirkt ohne Hilfe äußerer Mittel, lediglich nur durch innere Rührung, d. h. durch den Rhythmus, der das Sinnliche mit dem Abstrakten verknüpft, die Quantität mit der Qualität, Raum mit Zeit, sie ist mit einem Wort die letzte Grenze der Materie, ihre Definition durch den Willen. Indem die cerebrale Kunst in ihrem Schaffensprozeß durch Analogien fortschreitet, stellt sie Kadenzen der Formen in der Natur im euklideischen Raum dar und sie verwirklicht dadurch die ideale Transfiguration in dem Gleichgewicht des Stils mit der Emotion. Abdul Hadi unterscheidet zwei Arten der Ästhetik in der Malerei: die chinesische und die spanische. Die chinesische Malerei stellt die formale Folge der Erregungen dar, verpflanzt uns plötzlich in eine neue Welt, deren Perspektive mit ihrer Fülle alle Rücksichten auf die Vergangenheit oder Zukunft verwischt. In der chinesischen Kunst ergötzen wir uns der Reihe nach an jedem Fragment. Dies ist die Transfiguration der Formen der Natur in der Zeit, während die spanische Malerei diese mit ganzer Intensität nur im Raum darstellt. Die italienische Kunst ist mit Ausnahme von Tintoretto China näher, während die französische Kunst sich mehr der spanischen Auffassung nähert. Außerdem gibt es nach ihm noch eine äquatoriale Ästhetik, die die alte ägyptische Kunst, die Kunst des Sudans, Abessiniens, der Araber umfaßt. Die Tradition der Eurythmie ist in der Kunst dieser Rassen neben der Magie am längsten erhalten ge-

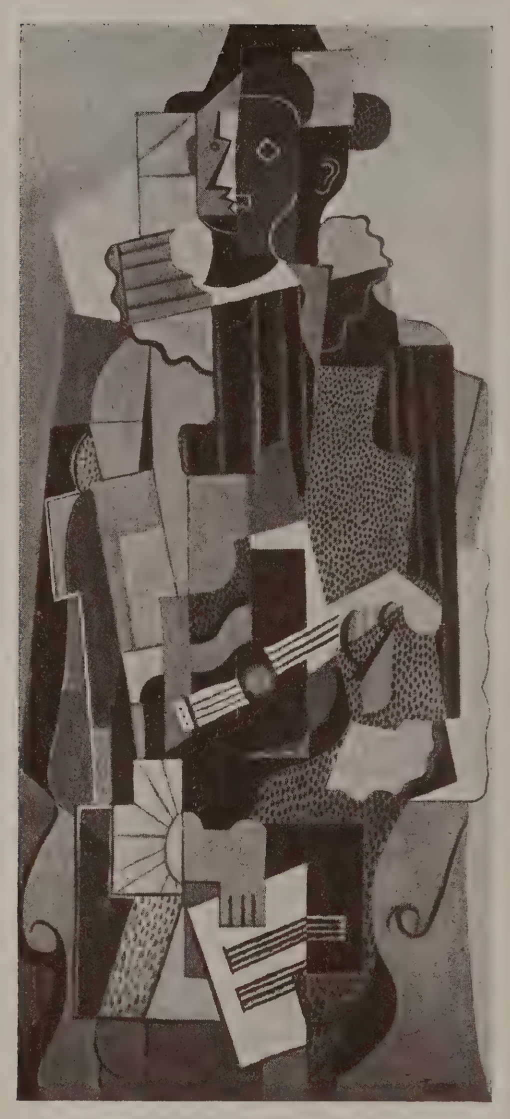
[1] La Gnose. 1912. (Zeitschrift.)



Pablo Picasso. Stilleben. 1916.
Photo Léonce Rosenberg, Paris.

blieben, mit der vor allem die ägyptischen Skulpturen die Gefühle der Unendlichkeit der Ewigkeit in ihrer lebhaften Unbeweglichkeit ausdrücken. Am tiefsten stellt er die Ästhetik der sentimentalen Kunst, die von mittelbarem Charakter ist und die durch Ideenassoziationen lediglich auf die Gedächtnissphäre des Beschauers wirkt.

In der Kunst der Kubisten findet dieser esoterische Ästhetiker am vollkommensten verwirklichte Identität der Linie und der Farbe. Ihre Zeichnung, behauptet er, ist im Verhältnis zu der Zeichnung anderer Maler dasjenige, was die Algebra im Verhältnis zur gewöhnlichen Arithmetik ist. Durch ihre Methode, die Formen der Natur auf geometrische Figuren zu reduzieren, erhalten sie nicht nur genaueste Angaben der Massen, Flächen und Dimensionen, sondern auch der Valeurs, der Licht- und Schattenverteilung, wodurch Linie und Farbe untrennbar verbunden und die Übergänge von einer Form zur andern außerordentlich rhythmisch sind.



Pablo Picasso. Arlequin mit der Gitarre. 1918.
Photo Léonce Rosenberg, Paris.

Ich glaube jedoch nicht, daß die Kubisten durch diese Störung der Konvention, an die uns das bisherige malerische Schaffen gewöhnt hat, alle Möglichkeiten in der Kunst erschöpft haben sollten, daß mit ihnen die Schicksale der Malerei enden sollten, daß Maler wie Cézanne, Renoir oder Derain verschwinden sollten, deren Kunst ein Vorbild des unmittelbaren Ausdrucks ist, deren ehrlich großer Lyrismus sich noch als jünger erweist als die Konventionen, die heute mehr in der Mode sind. Aber man muß sich mit Taine sagen: „C'est pourquoi chaque situation nouvelle doit produire un nouvel état d'esprit, et par suite, un groupe d'œuvres nouvelles." (Deshalb muß jede neue Situation eine neue Stimmung des Geistes und in konsequenter Folge eine Gruppe neuer Werke hervorbringen.)

Die absolute Plastik Oswald Herzogs

Mit 8 Abbildungen *Von ALFRED KUHN*

Spricht man gemeinhin von Plastik, so geht man von der Vorstellung einer subjektiven Tathandlung aus. Es wird ein Subjekt vorausgesetzt, das einen neutralen Stoff in eine ganz bestimmte Form zwingt, deren Bild in seinem Bewußtsein allein anschaulich vorhanden war, das aber einmal künstlerisch herausgestellt, objektive Gültigkeit erlangt. Diese Art der Plastik möchte ich die passive nennen, denn in ihr verhält sich die Materie einzig leidend; nur als solche kann sie gedacht werden.

Das beste Beispiel bietet die Antike. Eine griechische Figur ist ohne Bildner nicht denkbar. Sie ist durchaus als Tat eines persönlichen, subjektiven Wollens zu werten. Dies war auch im Altertum immer der Fall. Die Alten erzählen gern und viel von ihren Bildhauern. Zahlreiche Namen sind uns erhalten. Dasselbe gilt von Renaissance und Klassizismus. Jedesmal, so oft der Mensch als Maß aller Dinge in den Mittelpunkt des Universums und des Denkens über dieses tritt, kann man die gesamte Kunst, und insbesondere die Plastik, einzig als seine bewußte Tat auffassen. Nachschaffend unterwirft er sich die umgebende Welt. Werden in der Antike Plastiken auf Götter zurückgeführt, so werden diese letzteren als künstlerisch bildend analog den Menschen gedacht.

Aktive, organische Plastik ist anthropozentrischem Denken ungemäß. Sie setzt einen irgendwie kosmisch oder transzendental, religiös-ekstatischen Menschentyp voraus, der sich selbst als Teil eines großen Ganzen betrachtet, eingeordnet in ein nicht mehr verstandesmäßig faßbares System, mitschwingt in seliger Harmonie. Beispiele bieten Gotik



Oswald Herzog. Kampf. 1915.



Oswald Herzog. Ekstase. 1914.

und Barock. Aus irrationalem, religiösem Bewußtsein geboren, sind die plastischen Gebilde dieser Epoche durchaus organisch. Nicht zufällig schafft die Gotik den Blasenbecher, dessen Hauptelemente der organischen Natur entstammen und sogar der bewegten, nicht zufällig das Rokoko die Rokaille, das heißt ein Gebilde, dessen Form dem Gestein ähnelt. Aus künstlichen Felsen wachsen Kirchen heraus, aus goldenen Wolken schweben Engel empor. Die Namen der Meister werden oft unterdrückt. Die berauschende Illusion übersinnlichen Schauspiels erlaubt nicht die Vorstellung eines Bildners. Eine wunderhafte, organische Entstehung wird suggeriert.

Die Tendenz unserer Tage zur Gotik und zum Barock ist bekannt. Davon braucht nicht gesprochen zu werden. Neigt sich doch eine subjektivistisch-anthropozentrische Periode ihrem Ende zu. Religiöses Verlangen, kosmischer Drang beherrschen die Zeit. Die Kunst von ihrem individuell subjektiven Erzeuger zu lösen, wird versucht. Man wünscht sie als das anonyme Produkt kollektiver Gruppen, Gemeinschaften, Schulen, Häuser. Man wünscht eine jungfräuliche Geburt ohne Vater. Unindividuelle, typische, primitive Bildungen erringen den Preis.

* * *



Oswald Herzog. Furioſo. 1918.

Dieſen Gedanken in ſeiner letzten Konſequenz gedacht hat der Berliner Bildhauer Oswald Herzog. Er kommt naturgemäß von der rhythmiſchen Bewegungsplaſtik des Barock her. 1914, nach taſtenden, nicht immer glücklichen Verſuchen, entſtand das erſte Werk, das in ſeiner Konzeption den Weg ahnen läßt, den Herzog von da an ging. Es ſtellt eine Art Mänade dar und iſt „Ekſtaſe“ genannt. Ein junges Weib im Tanz emporgeſchleudert, den Oberkörper zurückgeworfen. Das Haar fliegt in ſteilem Bogen nach hinten. Das Charakteriſtiſche dieſes Produktes iſt die Negierung der plaſtiſchen Grundgeſetze. Ein einziger optiſcher Augenblick iſt verewigt, nämlich jener, da das rechte Bein noch eben den Boden berührt, das linke Knie bis zum höchſten Punkt emporgezogen iſt, während die Arme ſich geſpannt zum Kopf heben, der in geſteigerter innerer Verſammlung nach rückwärts ſich biegt. Ein Gewandſtück, ein Tuch, liegt über dem linken Oberſchenkel und zieht geſtrafft das rechte Bein entlang, dieſem als Folie dienend, bis es am Fuß ſich verbreiternd die Baſis ſtützen muß. Addiert man die Verſtöße gegen das Weſen der Plaſtik im Sinne hochbildhaueriſcher Epochen, ſo findet man Momentaneität an Stelle von Ruhe und Dauer und ſtatiſch-plaſtiſche Verwendung unplaſtiſcher Objekte, wie etwa das Tuch. Bei näherem Studium ergibt es ſich, daß dieſe Verſtöße gewollt ſind. Schon daß der Gegenſtand nicht Mänade, Tänzerin, Bacchantin



Oswald Herzog. Andante. 1917.

heißt, ſondern „Ekſtaſe“ iſt ein Fingerzeig. Der Menſch und ſeine plaſtiſche Iſolierung im Raum ſind hier gar nicht das Weſentliche. Weſentlich iſt allein der Rhythmus als ſolcher, der Rhythmus als abſolutes Prinzip, deſſen Objekt im vorliegenden Fall ein Weib geworden iſt. Ausgedrückt wird dieſer Rhythmus durch eine Linie, die, im linken Fuß beginnend, in flachem elliptiſchen Bogen durch Bein, Hüfte und Rumpf ſchießt, um in der ſteilſtoßenden Haarmaſſe auszulaufen. Der Menſch iſt nicht mehr das Maß der Dinge, ſondern das Maß iſt ein überſinnliches Prinzip, dem der Menſch unterworfen wird.

Aus dieſem Gedankengang heraus entwickeln ſich die Werke der folgenden Jahre. Der Menſch als Gegenſtand des Intereſſes löſt ſich immer mehr auf. Einſtweilen wird immerhin ſeine Idee noch feſtgehalten, jedoch einzig dieſe. Jede individuelle Ausformung bleibt weg, ja bald auch jede naturaliſtiſche Annäherung. Rhythmiſche Fluiden fließen durch die Leiber und bewegen ſie gleich willenloſen Puppen. Übermenſchliche Kräfte wirken in dieſen Geſtalten, deren Glieder ſich in kosmiſchem Zwang bewegen. „Ahnen“ (1915) heißt eine aufſteilende Figur, breitbeinig hingelagert, deren zylindriſcher Oberkörper und kleiner Kopf von innerer Gewalt emporgezogen ſcheinen, „Gewalt“ (1915) eine ſtehende männliche Figur mit übermäßigem Bruſtkorb, deren um den Kopf geſpannte Arme mit dieſem und dem Thorax eine Kraftballung von ungeheuerer Intenſität



Oswald Herzog. Liebe. 1918.

bilden „Kampf“ (1915) eine Ringergruppe, deren Sieger seine ins Übermaß gesteigerten Arme in den Körper des Unterliegenden stürzen läßt.

Nach einer durch den Krieg bedingten Pause setzt die Produktion 1917 wieder ein. — „Andante“. Die menschliche Gestalt ist nur noch die von ungefähr zu erkennende Grundorganisation der Figur. Zwei Beinsäulen in schreitendem Rhythmus. Daraus aufsteigend das erlösende Motiv heiterer Lebensfreude, wohlig sich ausbreitend in den horizontalgestreckten Armen, in deren Duktus auch der Kopf einbezogen ist.

Ungemein fruchtbar ist das Jahr 1918. In ihm wird der entscheidende Schritt getan, jede Beziehung zur menschlichen Gestalt überhaupt aufgegeben. Einmal noch klingt Anthropomorphes in der Gruppe zweier sich umschlingender Körper an, „Liebe“ (1918) benannt. Dann hört die menschliche Gestalt auf Objekt der Darstellung zu sein. Die Materie selbst, der neutrale Stoff, beginnt sich unter dem Zwang eines gesetzhaften Urrhythmus notwendig zu gestalten. Jene Art von Plastik setzt ein sich auszubilden, die ich im Gegensatz der eingangs besprochenen, die aktive Plastik nennen möchte. Es ist organische Plastik *κατ᾽ ἐξοχήν*, die legitime Abkomme von Gotik und Barock, eine Plastik, die an einen Bildner nicht denken läßt, sondern naturhaft gewachsen scheint, vom Kosmos geboren, wie die Heiligen und Engel des 18. Jahrhunderts aus seligen Höhen in die



Oswald Herzog. „Ich.“ 1918.

aufklaffenden Plafonds der Kirchen herniedergeſtiegen ſcheinen, überirdiſche Geſchöpfe, von Gott ſelbſt geſchaffen. Der Rhythmus iſt es, der die träge Materie bewegt, ſie formt, in Geſtalten zwingt, wie der Wind Waſſerhoſen emportreibt, wie die vulkaniſche Erde die Rinde der Oberfläche herausſtößt und Berge und Hügel entſtehen läßt, wo eben noch undifferenzierte Fläche war. Seltſame Gebilde erſcheinen, gleich als ob eine flüſſige oder breiige Subſtanz durch eine immanente Kraft emporgeſchleudert worden ſei, um dann auf einmal zu erſtarren. Meiſt ſind dieſe Bildungen mit Termini aus der Muſik bezeichnet. — „Adagio“ (1918). In weichem Bogen hebt ſich der Stoff aus ſich ſelbſt, ſteigt ruhig empor und breitet ſich in ſchweifenden Wellen aus. — „Furioſo“ (1918). In einem der „Ekſtaſe“ verwandten Strahl ſchießt es empor, ſpitz herausſtoßend und nach allen Seiten Energienkuben abſchleudernd. — „Harmonie“ (1918). Aus weichen Wogen hebt ſich ein an einen weiblichen Rumpf gemahnender Körper. In der Höhe der Arme breitet er ſich aus. Arme ſelbſt ſind nicht mehr da, denn jede menſchliche



Oswald Herzog. Verzückung. 1919.

Form fehlt. Die ſtarkſprechende Horizontale der Baſis iſt wiederholt, energiſch und doch aufgelöſt quellend. Der Kopf oder zum mindeſten jene Form, die als dieſe angeſprochen werden könnte, iſt ganz eingeſchmiegt in den Rhythmus. Alles atmet völlige Befriedigung. Rein aus der Bewegung der Form iſt jenes Gefühl hervorgebracht, das bisher nur die Muſik zu erwecken vermochte. Die reſtloſe Abſtration iſt vollzogen, und zwar in einem nicht unproduktiven Sinn.

Ich übergehe „Inniges Fühlen" (1918), ein Werk derſelben Ausdrucksart, und erwähne von 1918 nur noch das Selbſtbildnis. Stahlſcharfe Kanten eines Flächenbündels, pyramidenhaft, doch ſchmal und ſteil emporſchießend, in unbändigem Drange die Höhe ſuchend. Dazwiſchen ein eingeſchobenes, kampfbereit zurückgeworfenes, ſchulterhaftes Stück. Die Idee eines Kämpfers, der, die Hand am Schwert ſtolz ſich aufreckend, den Feind erwartet. Und doch ohne jede menſchliche Bildung.

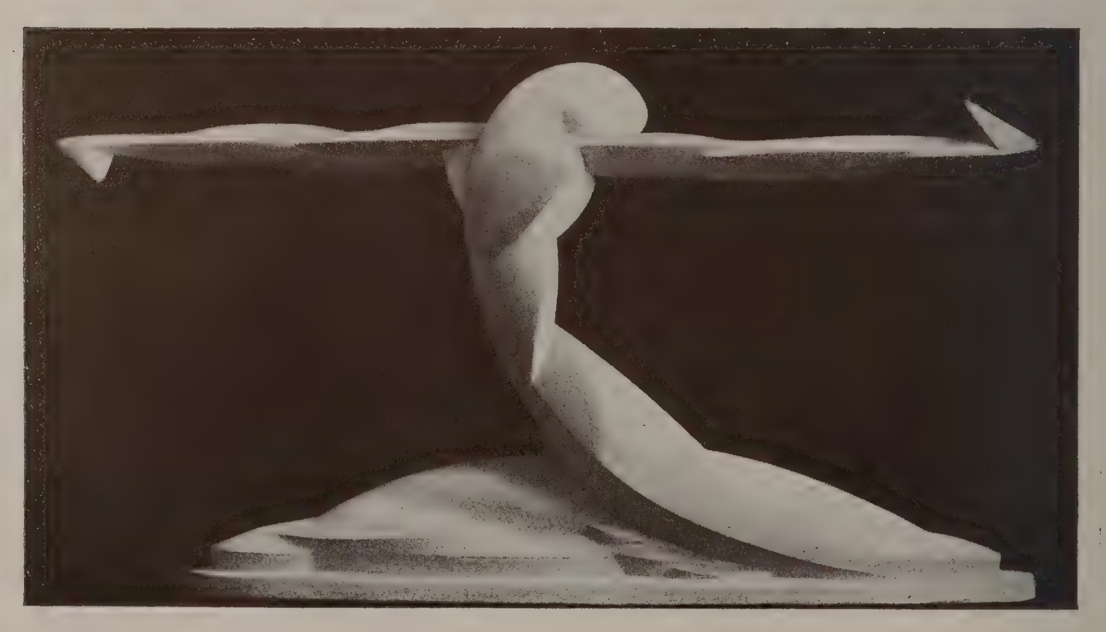
Das nächſte Jahr 1919 bringt wenige Werke nur. Schwerlaſtende Maſſen, unheilſchwanger ſich auftürmend, um dann ohnmächtig ſich übereinander ſchieben zu müſſen, „Tragik" (1919) genannt, weiter einen aus der Materie emporſpringenden Strahl, der ſelig um ſich ſelbſt ſich drehend, die Höhe erreicht, um dann breitblaſig, ſchäumend, nach allen Seiten ſich zu verſchwenden. „Verzückung" (1919) iſt dies Opus geheißen.

Zwei reife Schöpfungen brachten das Jahr 1920. Seltsamerweise tritt jetzt eine, wenn auch nur leise Erinnerung an die menschliche Figur von neuem hervor. — „Weihe" (1920). Wieder der bei langem Radius feierlich aufsteigende Bogen. In ihn eingeordnet eine menschliche Gestalt, einzig Objekt des einen Rhythmus. Die Arme schließen sich über dem Kopf wieder, gleichsam um die strömende Bewegung zu halten und zurückzuleiten, auf daß das Gefühl hier dauere, fruchtbar werde, nicht in der Höhe verfließe. Den Schluß bildet das schönste Werk, das aus des Künstlers Händen noch hervorgegangen, eine Schöpfung von großem Adel, „Genießen" (1920) geheißen. Die Bewegung der eben besprochenen „Weihe" ist beibehalten, nur etwas steiler gerichtet. Aber die Arme sind nicht geschlossen. Nein, hingegeben an das All strecken sie sich aus, spannen sich, hemmungslos sich aufzugeben, sich zu ergießen, Geschöpf eines einzigen, großen, alles Lebende durchschwebenden Rhythmus.

Überschauen wir das bisherige Schaffen Oswald Herzogs, so läßt sich das Wollen des Künstlers ziemlich klar erkennen. Nicht Abbilder der Natur sollen dargestellt werden, nicht Fertiges abgeschrieben, sondern mit den Mitteln der Natur, ihr abgelauscht, soll freischaffend Natur selbst erzeugt werden. Die Weiterentwicklung dieses Gedankens in die Architektur wird ihn vor der Gefahr der Sterilität bewahren.

* * *

Biographische Notizen über Oswald Herzog. Geboren am 14. März 1881 in Haynau in Schlesien. Kam sehr früh nach Liegnitz, wo er das Stuckhandwerk erlernte. Achtzehnjährig nach Berlin. Arbeitete in seinem Handwerk für den Lebensbedarf, besuchte daneben als Hospitant Fortbildungsschule, Handwerkerschule, Kunstschule und Kunstgewerbeschule. Starken Drang zur theoretischen Klarheit. Zwei kleine Schriften: „Die stilistische Entwicklung der bildenden Künste" 1912. Wesentlicher „Der Rhythmus in Kunst und Natur" 1915. Lebt jetzt in Berlin-Steglitz in einer zwischen Brothandwerk und Kunst geteilten Existenz.



Oswald Herzog. Genießen. 1920.

Otto Gleichmann

Von LUDWIG BEIL
Mit 12 Abbildungen

Der Impreſſionismus war, das iſt uns Heutigen unwiderruflich klar, ein grandioſer Verführer zu Farbe, Form, Fläche. Ein Sammler war er des Lichts und ſeiner Reflexe, ein ſicherlich großzügiger Nachfahr naturaliſtiſcher Schaukraft im beſten Falle; als ſolcher jedoch epigonal. In der Erwärmung häuslicher oder — was heute dasſelbe iſt —: kunſtgewerblicher Tapeten. Ihn tötete letzten Endes die Seelenkälte der nur ſichtbaren Welt und ſo iſt ſein nun bald beſchloſſenes Schickſal dem des Naturalismus durchaus gemäß und durchaus gerecht. Er verlief ſich in ſich ſelbſt und ſeine Theorien, ſchon bevor er ein begehrter Handelsartikel geworden war. Heute iſt er als Verlegenheitsmittel einer im Grunde materialiſtiſchen Epoche entlarvt, ein Niedergang alter Kunſt und ein funkenloſes Meteor für die kommende, welche iſt die gegenwärtige. Fordert man von einer Kunſt Seele als tiefſte, ja einzige Ingredienz, ſo war der Naturalismus bewußt unkünſtleriſch, weil er ſatzungsgemäß das nur äußerlich Geſchaute genau (und deshalb unkünſtleriſch!) wiedergab. Der Künſtler war nur noch wandelndes photographiſches Objekt, ſein Gehirn eine ebenſolche Platte, mit hochempfindlicher Emulſionsſchicht bedeckt. Aber er gab ſich auch nur als ſolcher; inſofern war er ehrlich. Der Impreſſioniſt dagegen fand es „doch eigentlich ein wenig gemein“, ſo zu denken und noch mehr, ſo zu ſchaffen. Er war aber an ſich nicht viel mehr als ein Naturaliſt im Theatermantel einer neuen Theorie; er war Naturaliſt nur mit dem Unterſchied, daß er gewiſſermaßen ſeinen geiſtigen Schauapparat unſcharf einſtellte und die farbige Verſchwommenheit ſeiner Bilder künſtleriſch nannte. In Wirklichkeit jedoch war er unwahrer als der Naturaliſt. Die Impreſſioniſten haben allerdings das Kunſtgewerbe enorm befruchtet und gefördert — der Tangofarbenrauſch, noch in aller Erinnerung, war nicht eine Folge dieſes verpflanzten Tanzes, ſondern eine ſolche der impreſſioniſtiſchen Gebärde jener ganzen Zeit, die noch ſchneller als man ſie erkannte, verfloß, verflog.

Was dem Inpreſſionismus fehlte, war nicht das Handwerk, ja noch nicht einmal das „Können“: von ſubtiler Enge bis zur klotzigen Wucht und monumentaler Geſtaltung vermochte er aller Farben und Formen reiche Regiſter mit Geſchick zu ziehen. Mit Geſchick: da liegts. Er war zu erlernbar, zu ſorgenlos konnte ſich der „moderne“ Akademiker ihm anvertrauen, glaubte ſeinen Stil zu haben und hatte den von Tauſenden. Sein einziger Vorzug — den er aber nur im Vergleich mit dem Naturalismus hatte, daß er Formen in etwa zerlöſte und Farben ſchäumen ließ, gilt nichts vor den Geſetzen großer Kunſt, an denen gerade der Expreſſionismus beweiſt, daß ſie unabänderlich ſind.

Er iſt es nämlich gar nicht, der wahrhafte Geſetze zerſtört, oder beſſer: nicht befolgt Es iſt eine Irrlehre vieler Kritiker, ſowohl ſeiner Helfer wie ſeiner Befeinder, zu ſagen, die neue Kunſt falle aus Rand und Band, ſo etwas ſei noch nie dageweſen. Nichts Falſcheres und Bequemeres als dieſe Schulmeiſtermeinung! Nach wie vor gilt in der Kunſt kein anderes Geſetz als dies: Du ſollſt ſagen, was deine Seele ſagt, die außerhalb der Dinge und nur in dir iſt! Und du ſollſt arbeiten und Schmerzen haben und einſam ſein, damit des Tages Kruſte ſich von deiner Seele löſe und du erkenneſt, was an ihr iſt!

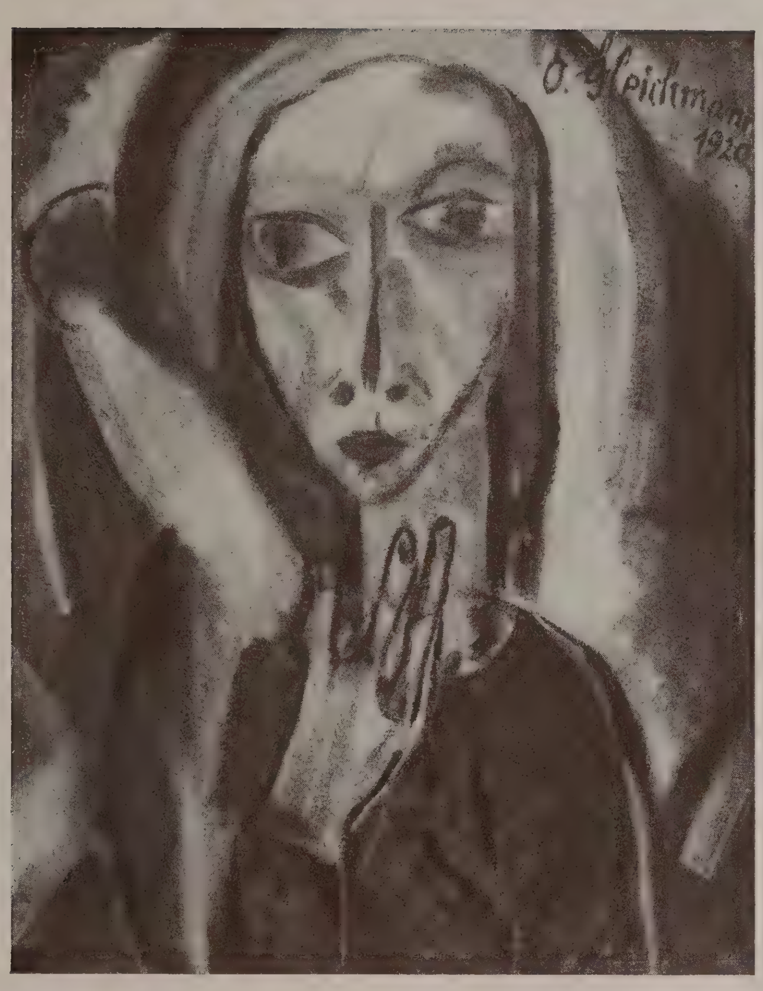
Eine andere Forderung kenne ich nicht. Und eine Nur-Zeit-Kunſt, die ihr nicht diente, mag ein vorläufiges Experiment geweſen ſein, eine rein techniſch zu leiſtende Vor-



Otto Gleichmann. Gastmahl. Ölbild. 1918.
Düsseldorf, Sammlung Stein.

arbeit zu einer kommenden größeren Kunst — eine Erfüllung und demzufolge ein Wesentliches war sie nicht. So hat der Impressionismus als ein immerhin achtenswerter Pionier alte Formen und die starren Dogmen des Naturalismus gelockert und uns dafür die lockeren Dogmen der Luftmalerei gebracht, eine Schulung, aus der sich nur die großen Einsichtigen von vornherein gerettet haben. Ich behaupte, daß die Meister des Impressionismus gar keine Impressionisten waren, sondern, wie alle Großen, Pfeiler zu den gewaltigen Brückenbogen, die durch die Jahrhunderte hoch über alle Ismenströme hinüberschwingen zu einer geschlossenen Brücke, die das künstlerische Gewissen der gesamten Menschheit ist.

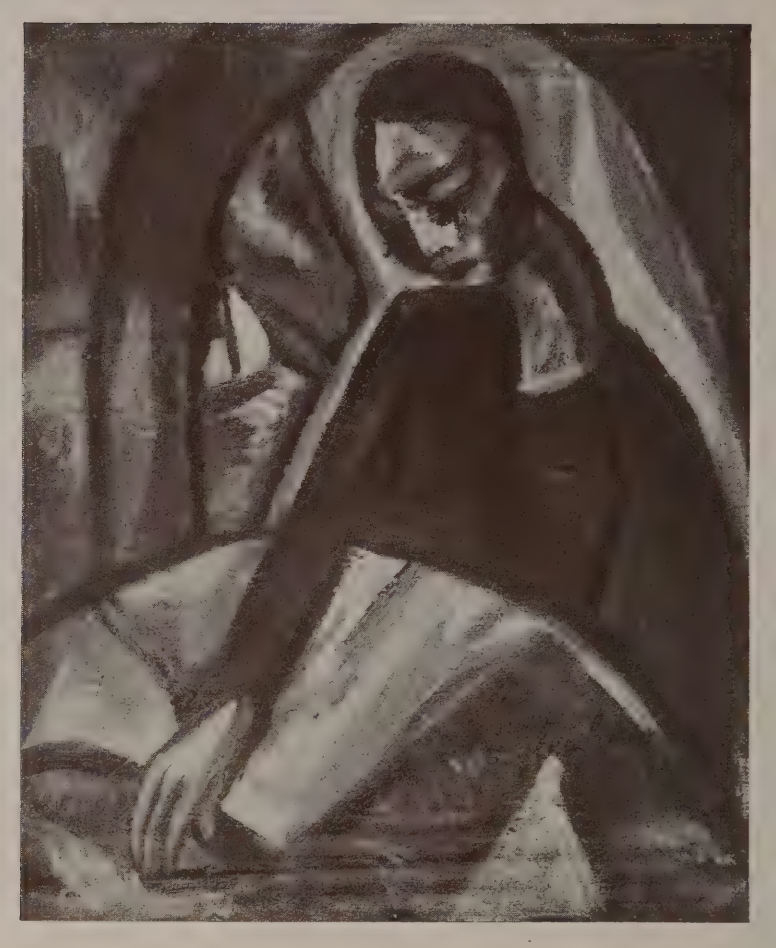
In der neuen Kunst, die sich unaufhaltsam Bahn bricht, bemerke ich drei Strömungen, die gleich bedeutsam nebeneinander fließen: die erste der neuen linearen Gestaltung



Otto Gleichmann. Kopf. Ölbild. 1920.
Bes.: Herr Ass. Kauth, Braunschweig.

aus Ekstase und radikalem Neuformerwillen, die zweite der zumeist düsteren und pessimistischen Erkenntnis und die dritte der vital-dumpfen, doch brennend tierhaft sich in die Seele von Dingen, Menschen und Tieren drängenden Werkhaftigkeit. Ich will hier nicht ängstlich rubrizieren oder gar banausige Kunsthistorie treiben, sondern lediglich das zeitliche Entstehen und Aufblühen der drei geistig erstmaligen Formungen zu erkennen suchen, um zu einem Vertreter der dritten hier genannten Entwicklungsstufen zu gelangen.

Und zwar ist Otto Gleichmann ein ganz besonders sinnfälliger Typ letztgenannter Artung. Er vermag das Zerstörerische und Aufbauende der Ausdruckskunst gleich gemäß einer nach beiden Seiten neigenden Innerlichkeit und Erkenntnis zu befruchten. Ihn trägt ein unerhörtes Müssen, eine durch keinerlei fade Kunstlogik oder andere Bewußtheit gemäßigte Sachlichkeit des Blicks, der in seiner Unbeeinflußbarkeit etwas Heroisches hat. Die Dinge starrten ihn an und schrien und er hat den Schrei der Dinge gesehen, als Kind zuerst. Das Gymnasium schüttete dann was das Kind gebar, wieder zu, die



Otto Gleichmann. Eremitin. Ölbild. 1917.
Düſſeldorf, Sammlung Stein.

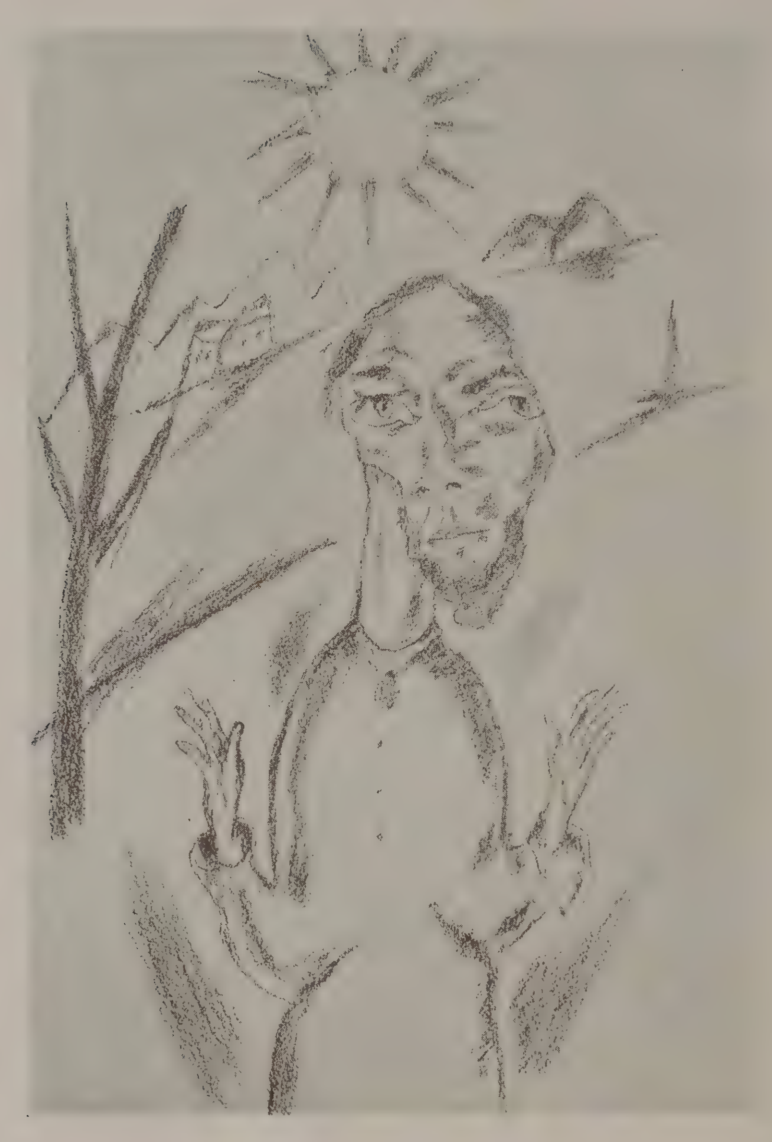
Akademie ſpannte ſeinen Geiſt in den Schraubſtock erkalteter und überlieferter, überalteter Formen; unter Ringen und Beten, vom Sein des ſtarken Innern gegen ein feiles Außen aufs ſchwerſte und ſchmerzlichſte belaſtet, rang es in ihm nicht nach „Neuem“ im Sinne einer gemachten und ereiferten Senſation, ſondern rein in dem eines andern, Urhaften, Unerwerbbaren. Zuerſt entſtehen, zaghaft noch, Stilleben und Köpfe, denen kein andres Woher vorausging als des Künſtlers Seele. Da kroch, mitten im Schaffen, auch an ihn der Krieg mit Grauen, Gram, Verwundung heran. Doch hier erſt erblühte ſeine Seele voll. Hatte er ſchon 1914, auf Möen, in Kopenhagen in tiefſter Abgeſchiedenheit Pferde, Baum, Sonne und Wieſen gemalt, um wieviel trauriger mußte ihn die von Menſchen getötete Unſchuld aus den Augen verwundeter Pferde anflehen — und wie anders ſieht der Tiere nächtlich ſchleichen, der Menſchen durch Buſch und Dreck einander mörderiſch belauern ſieht, Tag und Nacht! — Eine Beinoperation band ihn ein halbes Jahr ans Bett. Aus dem Lazarett entlaſſen, aber immer noch Soldat, fand er in Hannover „mitunter Zeit“ zum Malen. Wie von ſelbſt wurden die erſten Bilder Heilige. Ängſtlich wagte er ſich in die Öffentlichkeit: der erſten Ausſtellung in der



Otto Gleichmann. Der rote Wagen. Ölbild. 1920.

Keſtner-Geſellſchaft zu Hannover folgten andere: im Jenaer Kunſtverein, in Frankfurt, Bremen, Dresden, Wiesbaden. Die erſte größere graphiſche Kollektivausſtellung brachte im Mai 1919 das Graphiſche Kabinett in Düſſeldorf, eine Geſamtſchau ſeiner Werke die dortige Galerie Flechtheim. Im tauſendfältigen und zu mehr als neunzig Prozent überflüſſigen Gewimmel ihrer mehr merkantil zu wertenden Schauobjekte ragten in der Großen Düſſeldorfer Ausſtellung (im Rahmen des „Jungen Rheinland") die Werke Gleichmanns neben denen von Max Burchartz und (in anderen Sälen) die von Paul Klee und Kokoſchka als ſeltene Gipfel.

Gleichmanns Kunſt iſt einmalig. Man krieche der unheimlichen Vitalität ſeines „Katzenwaldes" nach, laſſe die ſteile, ſchier ruſſiſch-menſchliche Vergeiſtigung ſeiner Heiligenköpfe über ſich thronen, die ſüße Lippen- und Stirnunſchuld ſeiner Mädchenköpfe klar ſich ins Herz greifen, den turmartig gewaltigen Aufdrang ſeiner männlichen Porträts ſich wölben oder bekenne ſich hin zu der feierlichen Gemach-Einſamkeit ſeines „Gaſtmahls"! — Überall brennt einem eine Stummheit entgegen und es redet nur das Unerklärbare einer unerhört edlen, abſeitigen, einſamen Form.



Otto Gleichmann. Prediger in Wüste. Zeichnung. 1917.
Jena, Kunstverein.

Von Technik rede ich nicht gern: auf ihr fußt kein Schaffender, der diesen Namen verdient. Und was wäre über Gleichmann gesagt, wenn hier stünde, er habe die und die Raumausfüllung, die und die Farbenwahl getroffen! Das hört sich nach „Arrangement“ und „Distanz“ zu seinen eignen Bildern an. Die hat Gleichmann nicht, denn er ist *in* ihnen!

Otto Gleichmann trägt seine Kunst als einen schmerzhaften Monolog in unser Gewissen. Er selbst ist Gewissen; nur mit diesem und keinem anderen Woher prägt er sich dem nackten Ich der Menschen, Tiere und Welten entgegen.

Impressionismus und Expressionismus

Von HANS FRANCK

Alle Entdeckungen haben eine Winzigkeit zur Voraussetzung: Irgendeine ans Lächerliche grenzende Gewaltsamkeit, die Umkehrung eines Gedankens, eines Gefühls, die aller Welt zur Selbstherrlichkeit, zur Unanzweifelbarkeit, zum Axiom geworden sind. Es muß nur jemand da sein, der diese Winzigkeit denkt, ausspricht, tut! Wenn ein Columbus nicht das gesuchte östliche Land, sondern einen neuen Erdteil dadurch entdeckt hat, daß er nach Westen fuhr — dann kann hinterher jeder Hans Aff sagen: Das hätt ich auch gekonnt! Nur, daß er nicht darauf gekommen *ist*! Die Winzigkeit nicht getan *hat*!

Mit der Entdeckung neuer Seelenländer verhält es sich nicht anders. Ich weiß nicht, ob es ein Einzelner war oder mehrere Einzelne, ob ein Deutscher, ein Franzose, ein Italiener den Entdeckerruhm für sich in Anspruch nehmen kann (das mag und wird die Geistesgeschichte entscheiden) — ich weiß nur, daß von der jungen Künstlergeneration Europas seelisches Neuland entdeckt ist. Und daß diese Entdeckung eine Tragweite, eine Bedeutung hat, haben kann, nicht geringer als die Entdeckertat des Columbus.

Die Grundvoraussetzung auch dieser Entdeckung ist eine Winzigkeit. Dies war aller Welt bisher selbstverständlich: Die Kunst, die Kunstform, der Kunstausdruck, ihre Stoffe, ihre Rhythmik, ihre besondere zeitliche Erscheinung — die Kunst ist im höchsten Maße bedeutsam, aufschlußreich für das Erlebnis, für die Gesinnung, für das Lebensgefühl, für die Weltanschauung. Die Kunst ist der zuverlässigste Art- und Wertmesser für das Menschentum. Weil der Mensch in einer Periode diese besondere Kunst hatte, mußte er so und nicht anders gewesen sein. Man deutete, suchte, rätselte, ging den Weg rückwärts. Und fand vor lauter Kunst schließlich den Menschen nicht mehr. Umgekehrt! rief der Entdeckermut der Jugend. Aus der Gesinnung der Zeit, aus der allgemeinen Erlebnistendenz, aus der Besonderheit des Weltgefühls, aus dem Menschentum ist die Kunst, der Ausdruck, das Formale, der Stil herzuleiten, zu deuten, gutzuheißen oder zu verwerfen. Nicht weil die Kunst so ist, müssen die Menschen so sein, wie wir sie finden; sondern weil die Menschen, die vor uns hergehen, so sind, so waren, muß, mußte ihre Kunst so sein. Weil wir andere, Gewandelte, sind, müssen, werden wir eine neue Kunst haben. Nichts ist nötig als: unser Ich zu erforschen, auszudrücken, zu betonen, zu manifestieren. Um unser Ich geht's. Nicht um Kunst. Um unser Erleben geht's. Nicht um seinen Ausdruck. Aus, mit unserm Ich, aus und mit seiner Entfaltung ergibt sich die Kunst, ihr Stil, ihr Rhythmus, ihre Besonderheit von selber. Weil und soweit wir Besondere sind, werden wir eine besondere, werden wir eine neue, werden wir unsere Kunst haben.

Eine Winzigkeit! Eine Umkehrung! Aber eine Entdeckertat. Denn alle Wandlungen der Kunst gehen aus einer Veränderung des Sehens, die Veränderungen des Sehens geht aus den Wandlungen der Beziehungen des Menschen zur Welt hervor. Zur Ichwelt und dadurch, damit zur Allwelt. Das Sehen aber ist nicht ein einfacher, eindeutiger Vorgang. Es ist ein Komplex von Vorgängen. Das Sehen ist immer ein Leiden *und* Handeln, ein Empfangen *und* Erwidern, ein Hinnehmen *und* Schenken,

---

Anmerkung. Es sei nicht unterlassen, auf die beiden Bücher nachdrücklichst hinzuweisen, denen ich für diese Arbeit nicht nur Anregungen, sondern einige nicht zu übertreffende und daher in sie übernommene Formulierungen verdanke: Hermann Bahr, Expressionismus (Delphin-Verlag) und Max Picard, Das Ende des Impressionismus (R. Piper).

ein Hingegebensein **und** Hingeben, eine (wie der alte Suso sagen würde) Außerkeit **und** eine Innerkeit. Da die Betonung sich nach einer Seite verschieben oder bei beiden Komplexen gleich stark sein kann, so sind damit drei Grundmöglichkeiten des Lebens und der Kunst gegeben (drei Grundmöglichkeiten, die sich in all den millionenfachen Schattierungen des Ichseins immer irgendwie wiederholen!). Der Mensch kann, um sich in dem grauenhaften Kampf zwischen dem Ich und der Allerscheinung zu retten, zu behaupten, aus der Welt in sich selbst flüchten. Oder: Er kann sich aus seinem Selbst durch willenlose, immer bereite Hingabe in die Welt retten. Oder endlich: Er kann versuchen, sich auf der Grenze zwischen beiden zu halten, vom Ich und vom All durch steten, zwischen Hingabe und Tun wechselnden Ausgleich menschenmöglich viel zu umfassen.

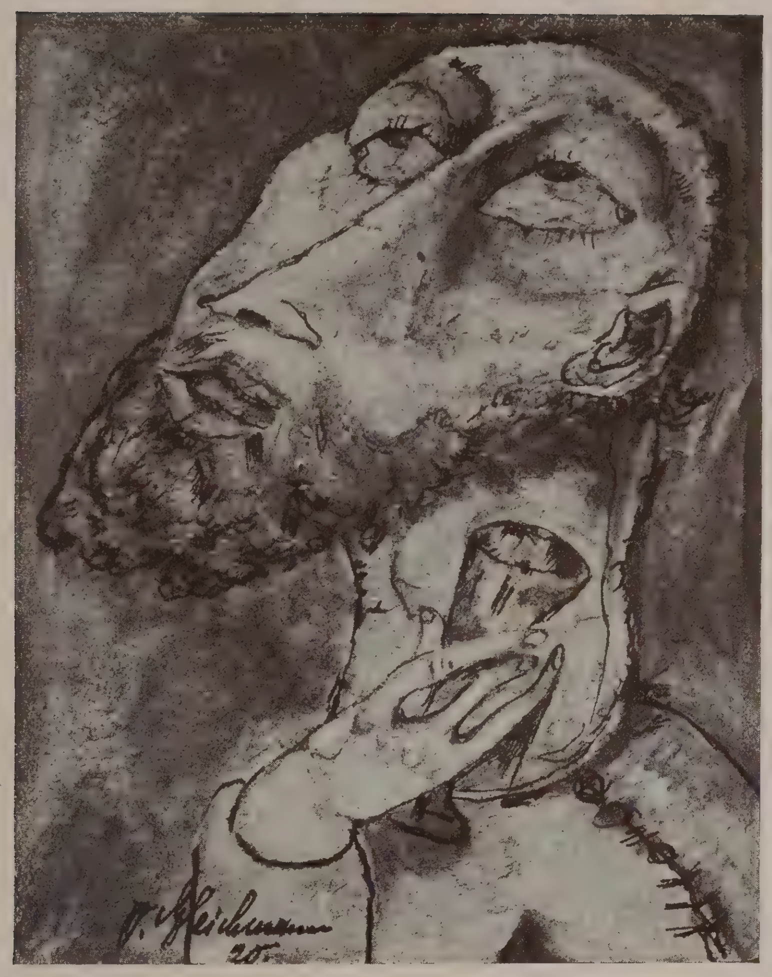
Die primitive Kunst, die Kunst der Urmenschen ist nichts anderes als der Wunsch, als der Versuch ihrer aus dem Gleichgewicht aufgeschreckten Psyche, der beängstigenden Vielfalt, der äußeren Welt die Einfalt des inneren Menschen schützend entgegenzuhalten und durch Betonung, Ausdruck des vereinfachten Ich einen Halt zu gewinnen. Im ganzen Orient blieb die Grundsituation für die Kunst die gleiche: Überwindung, Bezwingung der Vielfalt der Welt nicht aus ihr heraus, sondern aus dem Ich heraus. Nicht durch ein Gefühl, das für sie, sondern durch ein Gefühl, das gegen sie zeugte. Das sich wohl bis zur Gleichsetzung, bis zur Reinheit des Tat twam asi steigern, aber nicht das Ich unter die Welt, als von ihr Gewirktes, herabsetzen konnte.

Die erste große, weltgeschichtlich bedeusame Umkehrung der **Grund**situation, die erste Umschaltung des **Grund**gefühls stellt die Kunst der Griechen dar. Nicht in ihren, dem Primitivismus ähnelnden Anfängen, sondern von dem Augenblick ihrer Entfaltung, ihrer Mannwerdung, ihrer Bewußtwerdung an. Mit den Griechen bahnte sich die Flucht aus dem Ich in die Welt an. In diesen Menschen war nicht mehr die abgöttische Angst vor der Erscheinung, war noch nicht die Überlegenheit des morgenländischen Weisen. In ihnen war Vertrauen, war Hingabe, war Aktivität, war Kraft. Und mit der Kraft der Wille, die Welt durch In-sich-aufnehmen der Vielfältigkeit, durch ihre Nachbildung ihre Erbildung zu überwinden.

Das ganze Abendland hat bis auf unsern Tag nichts Weiteres mit seiner Kunst getan, als diesen griechischen Menschen ins jeweilig Nationale umzusetzen, weiter zu entwickeln. Immer, wo die nationale Kunst sich mit der Antike berührte, sie wiederentdeckte, sie in sich aufnahm (und nur wo das geschah!) ergab sich für die abendländischen Kulturvölker die höchste Kunstblüte, die Klassik.

Auch das Gefühl, auch die Kraft, welche die Erfüllungen schuf, mußten der dämonischen Unerbittlichkeit der Entwicklung Folge geben und sich solange weitersteigern, bis sie sich übersteigerten. Bis das Weitergelangenwollen zum Überschreiten der naturbedingten Grenzlinie, bis der reine Trieb unrein, das Gesunde krank, das Hohe niedrig, das inbrünstige Sichwollen zum Sichverlieren wurde. Bis mitten im Rausch des Sichüberlegenfühlens der Zusammenbruch und mit ihm die Erkenntnis der Armseligkeit kam.

Die kraftzerstörende Übersteigerung des Weltgefühls des europäischen Menschen, diesen Endpunkt der abendländischen Kunstentwicklung, über den es in der **gleichen** Richtung ein Hinaus nicht mehr gibt, stellt der Impressionismus dar, der von dem Augenblick an, wo die Verlogenheit der Klassikerepigonen zusammensank, alle Künste der abendländischen Kulturnationen zu durchdringen und bald (anfangs mit jugendlicher allvertrauender Herrscherfreiheit, schließlich mit greisenhafter Tyrannis) zu befehlen begann. In ihm ist höchste Steigerung der Hingabe an die Welt, an ihre Aufgelöstheiten, an den Reiz, an den Schein. Hier ist Hinnehmen, Schauen ohne Denken, ohne Ich-Entfaltung, ohne Ich-Einsetzung, ohne Ich-Fälschung in einem Maße, das man früher nicht für mög-



Otto Gleichmann. Der einſame Trinker. 1920.
Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann“ / Beſ.: Galerie v. Garvens, Hannover.

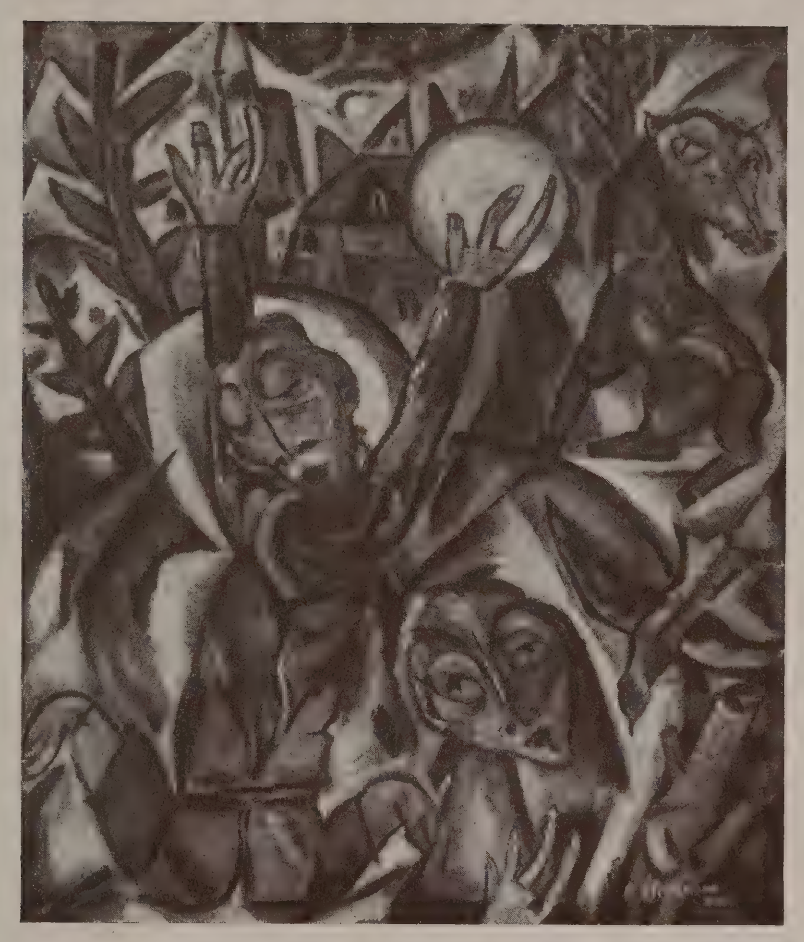
lich gehalten hatte, Erlebnistatſache geworden. Weiter konnte die Flucht in die Welt nicht getrieben werden als bis zu dieſer Aufhebung, dieſem Verlorenſein, dieſer Unrettbarkeit, dieſer Abtötung des Ich. Der Impreſſionismus (Liebermann hat recht) iſt keine Richtung, ſondern eine Weltanſchauung. Aber eine, die man um ihrer Unfruchtbarkeit, um ihrer Kunſtfeindlichkeit, um ihrer Oberflächlichkeit, um ihrer Glaubensloſigkeit nicht oft und nicht intenſiv genug bekämpfen kann.

Nichts anderes iſt der Impreſſionismus als der weſensnotwendige Kunſtausdruck des Welterfaſſens, der Weltgeſinnung, der Welterglaubung einer Menſchengeneration, der die Unſtätheit, das Darüberhingleiten zur Stärke und zur Not, zur höchſten Luſt und zur tiefſten Verzweiflung, zur Kraftquelle und (nur zu bald!) zum Verhängnis wurde. Weil ſie an den Schein des Lebens, ans Dingbeſitzen, ans Wirklichkeitbezwingen, an Widerſtandüberwindung ihr Ich verſchwendete. Wie ſie nun einmal war, verſchwenden mußte. Dieſe Zeit konnte der Richtung ihres Grundweſens bis ans Ende folgend gar nicht anders als ſich in einer Hingegebenheit der Extenſität (nicht der Intenſität), des Genommenwerdens (nicht des Nehmens), verzehren. Sie mußte, um das Bild, das ſie



Otto Gleichmann Mädchen im Wald. Aquarell. 1920.
Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann“ / Beſ.: Herr Prof. Dr. Worringer, Bonn.

von ihrem Selbſt vor ſich ſah, zu erfüllen, Diſzentration (ſtatt Konzentration), Differenzierung (ſtatt Summierung), Entperſönlichung (ſtatt Perſönlichung), Relativismen (ſtatt Poſitivismen) erſtreben. Und aus ihrer Not, weil ſie die Unzulänglichkeit, die Ergebnisloſigkeit, die Schuld (trotz der gegenteiligen anmaßenden Gebärde) fühlte, vor ſich und aller Welt eine Tugend machen. Sie mußte durch anmaßende Geſten ſich (vor ſich ſelber) von der Schuld entſühnen, das tiefſte Problem umgangen, das Letzte nicht mit ihrer Erlebniskraft, ihrem Formwillen durchdrungen zu haben. Denn in Wahrheit iſt nicht (wie es bei oberflächlicher Betrachtung erſcheint) Erlebnisfülle, ſondern Erlebnisnot, nicht höchſte Erlebnisfähigkeit, ſondern Erlebnisunfähigkeit die letzte Vorausſetzung dieſer auf allen Kunſtgebieten impreſſioniſtiſchen, eindruckſeligen Zeit. Nur wo die Vielheit der Möglichkeiten, wo der ewig ungenügſame Luſtzwang der Hingebung zu einer Tateinheit, zur unverrückbaren, zeitheiſchenden Einheit, zur unverrückbaren, zeitheiſchenden Einheit der myſteriöſen Fruchtwerdung zuſammenſchießt, iſt höchſtes Erleben. Der Impreſſionismus mußte ſich an immer erneutes Aufnehmen der Welterſcheinung, an immer erneutes Sehen, an immer erneutes Hingeben verzetteln, weil keine Aufnahme,



Otto Gleichmann. Strahlen-Stürzen. Ölbild. 1920.
Zu dem Auffaß von Ludwig Beil „Otto Gleichmann".

kein Sehen, keine Hingabe zu Ende gelebt, weil keins ſeiner Erlebniſſe, keins ſeiner Werke ausgetragen war. Über ihn gab es auf dem gleichen Wege kein Hinaus. Denn das muß man zu ſeinem Ruhme ſagen: In der (falſchen) Richtung iſt er mit unerhörtem Tempo, mit ungeheurem Krafteinſatz aufs Ziel losgeſtürmt. So iſt er ein Ende geworden, das Ende einer langen Entwicklung, die mit den Griechen begann: Die Welt durch Aus-ſich-Hinausſchauen, durch Erfaſſen, Umfaſſen, Erbilden ihrer tauſendfältigen Erſcheinung in ſich, ins erlebende Ich zu zwingen.

In unſeren Tagen aber iſt mit der jungen Kunſt, mit dem Expreſſionismus, die zweite große, weltgeſchichtlich entſcheidende Umſchaltung des Grundgefühls erfolgt. Wieder geht es wie in den Anfängen der Menſchenkunſt, wieder geht es um die Überwindung der verwirrenden, ichbedrohenden Vielfalt der Welt durch die Flucht ins Ich. Aber diesmal (eine Spiralwindung höher) nicht durch die Einfalt, die Unberührtheit, die Unbeholfenheit der Primitiven, nicht durch die Gefühlsentwertung, durch Aberkennung der Weltweſenhaftigkeit des Kultur-Orientalen, ſondern durch die Vielfalt, durch die Erlebtheiten, die Geſteigertheiten des abendländiſchen Kulturellen, der die Hingabe an die Welt nicht durch Einfältigkeit oder Weisheit umgeht, ſondern durch ſie hindurchge-

gangen iſt, der nicht (wie der Impreſſioniſt) im Aufnehmen, im Sehen ſteckengeblieben iſt, ſondern zu ſich ſelbſt, zu ſeinem Ich zurückgekehrt iſt.

Mit dem Ende des Impreſſionismuſſes mußte dieſe Zeit kommen. Eine Zeit, der es wieder ums Zuſammenfaſſen, ums Zuſammenſehen, ums abgelöſte, in ſich ſelbſt ruhende, aus ſich ſelbſt weiterlebende Werk ging. (Ihr Anfang war der Irrtum der Futuriſten, man gebe ein Werk, wenn man nicht das innere Ergebnis, ſondern den Vorgang, den Prozeß des Zuſammenſehens maleriſch oder dichteriſch darſtelle.) Es mußte eine Generation kommen, die endlich wieder einmal nach dem Sinn des Lebens, nach dem Gewinnen ihrer Seele, nach dem Ausdruck ihrer erlebnisbefruchteten Seelenhaftigkeit trachtete. Statt der Augenmenſchen, der Echomenſchen mußten (mit Naturnotwendigkeit) wieder Herzmenſchen, Geſinnungmenſchen, Mutmenſchen, Fruchtmenſchen, Ichmenſchen kommen.

Alſo die alten Götter verbrennen und neue anbeten? Gemach! Der jüngſten Jugend mag das ziemen. Wer über ſie hinaus iſt, hat die Pflicht, darauf hinzuweiſen, wieviel Unheil wir durchs Götterverbrennen angerichtet haben. Hat zu betonen, daß es mit der Umſchattung des Grundgefühls noch nicht getan iſt. Daß es auf das hinausgeſtellte Werk ankommt. Denn entſcheidend für einen Künſtler, für die Kunſt einer Zeit iſt die Realiſierung des Erlebniſſes im Werk. Iſt die Vorhandenheit in der Leiſtung. Sie, nicht die Antizipation des Geleiſteten durch Programme macht den Künſtler, macht die Zeitkunſt. Und ſo betrachtet, erweiſt ſich die gegenwärtige Künſtlergeneration (von wenigen Ausnahmen abgeſehen) als nicht auf der Höhe der entwicklunggeſchichtlich bedeutſamen Situation ſtehend. Weil ſie, völlig in ſich befangen, in einer Weiſe, die anfängt, gefahrenſchwanger für die Geſamtſituation unſerer Kunſt zu werden, die Maßſtäbe verloren hat.

Auch das Vergangene entſprang irgendwie aus menſchlichen Notwendigkeiten. Wir kommen nicht weiter, wenn wir beſinnungslos darauf losſchlagen und mit Unnötigem Notwendiges, mit Zeitlichem Überzeitliches zu Boden knütteln. Auch das Neue, das Kommende hat die Schwäche ſeiner Stärke, die Gefahr ſeiner Tugend. Schon iſt es — noch bevor es recht angeſetzt, noch bevor es ſich entfaltet hat — ſoweit, daß dieſe Gefahr vielfach nicht als Möglichkeit, ſondern als Wirklichkeit exiſtiert. Schon haben es Fixfingerige, Leichtentzündliche, Auftrumpfende bis zur Karikatur des Neuen gebracht. Schon erſetzt eine Reihe von Expreſſioniſten die eine Vergewaltigung (die des Seins, des Ich) durch eine andere (die der Erſcheinung, der Welt). Schon iſt eine tiefberechtigte Bewegung drauf und dran, ſich durch die Maßloſigkeiten der Forderungen ins Unrecht zu ſetzen. Durch Kurzſichtigkeit ihren Weg zu verfehlen. Durch Erſtarrung ſich um ihre Kraft zu bringen.

Was den Expreſſionismus zu einer Gefahr macht, iſt ein Doppeltes. Einmal eine Selbſttäuſchung und der ſich daraus ergebende ungerechtfertigte Anſpruch ſeiner Vertreter. Der Expreſſionismus war zeitlich bedingt und dadurch zu einem Durchgangsland von vornherein beſtimmt. Heute aber hat ſich eine große Reihe von Künſtlern in dieſem Durchgangsland dauernd angeſiedelt. Sie ſelber und die in ihren Dienſten ſtehenden ſchreibbefliſſenen Apoſtel treten mit dem Anſpruch auf, hier ſei die große, die endgültige Kunſt, hier ſei das Abſolute. Demgegenüber iſt mit allem Nachdruck zu betonen, daß der Expreſſionismus eine Stilepoche darſtellt, die den größten Teil ihrer Bedeutung aus dem Gegenſatz ſchöpft. Daß er in viel höherem Maße durch die Schwäche des ihm Voraufgegangenen als durch ſeine eigene Kraft lebt. Daß er keineswegs das Abſolute darſtellt, keineswegs zum Allunfaſſenden aufwuchs. Sondern daß er eine Gegenſatzkunſt geblieben iſt. Weil in ihm das Pendel einfach zur Gegenſeite überweit ausgeſchwungen iſt, ſo daß ſich ein Rückſchwung ergeben muß.



Otto Gleichmann. Wildkatzen. Aquarell. 1920.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann" / Stuttgart, Museum.

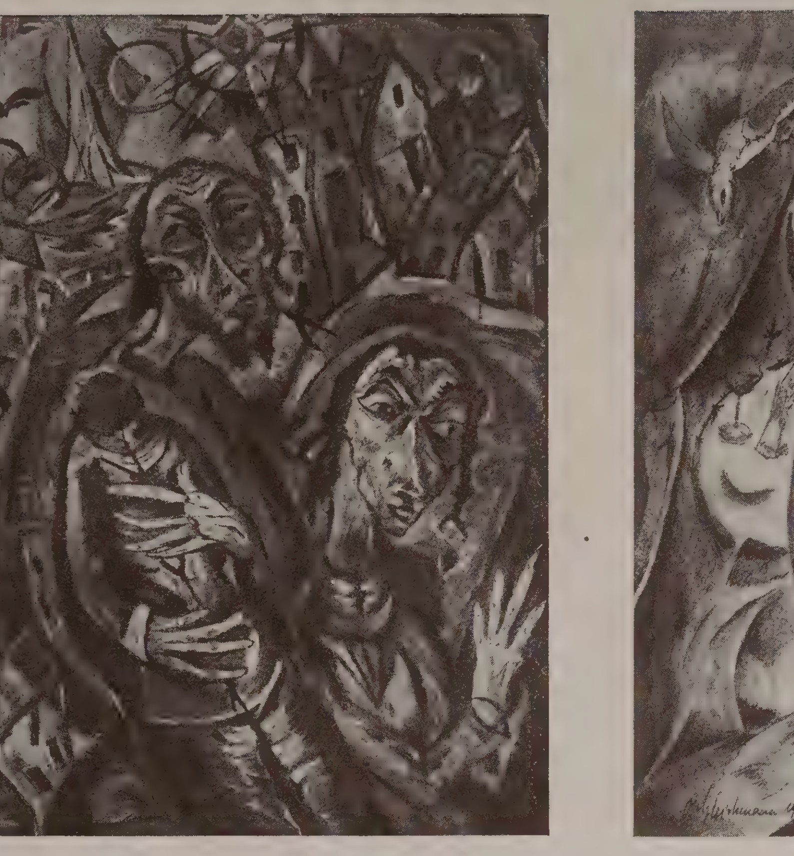
Das Zweite, was den Expressionismus zu einer Gefahr macht, ist die Tatsache, daß sich unter seinen Fahnen eine unübersehbare Schar von Mitläufern und Nachbetern gesammelt hat, so daß die Macher das Ohr und Auge der Menge haben und vor die wahrhaft schöpferischen Persönlichkeiten treten. Jede Kunstbewegung rechtfertigt sich letzten Endes durch das Genie, durch die Genies, die sie in sich zusammenfassen. Weil der deutsche Naturalismus nicht, wie Klassik und Romantik, in mehreren oder zum mindesten in einem Genie kulminierte, darum ist er sang- und klanglos versunken. Der Naturalismus wird durch eine Anhäufung von Durchschnittskünstlern repräsentiert. Durch Talente, nicht durch Genies. Dem Expressionismus geht es bislang nicht anders. Expressionismus, das hat für die allermeisten, welche heute mit ihren Werken die Märkte füllen, mit einer Lebenentscheidung, bei der alles schicksalhaft eingesetzt werden muß, nichts zu tun. Man wird Expressionist auf Grund einer Absicht. Man beweist sich als Expressionist mit Mitteln der Technik.

Man sehe sich solchen Normal-Expressionisten einmal näher an. Jeder von diesen Ichbesessenen — gleichviel ob er dichtet, malt, musiziert oder bildhauert — will Stil. Mit herausfordernden Glaub-oder-Stirb!-Werken, die sich stilistisch gleichen wie ein Ei dem andern, knallt er zu dem Zweck sein Ich in die Luft. Mit aufregungsüchtiger Leidenschaft rast er von Werk zu Werk, von Emotion zu Emotion. Jeder von ihnen ein Gott, ein Göttlein. Wehe, wer nicht niederfällt und sie anbetet! Immerfort

wird die Beſonderheit des Ich, die voreilig feſtgelegte Note in den Vordergrund gedrängt. Nirgend die Kraft, die Feſtigkeit, die Ganzgefügtheit dem Ideenhaften, dem Stoffwillen, den Formgeſetzen zu dienen. Auch ſolcher Dienſt iſt Eigenheit. Größere Eigenheit als die zeitübliche Ichaufpluſterung. Freilich, es gehört innere Ruhe, gehört unerſchütterlicher Glaube, gehört Größe dazu. Der Durchſchnittsexpreſſioniſt aber hat Ruheloſigkeit in Permanenz. Hat Angſt, daß man ihn, ſeine Nöte, ſeine Beſonderheit nicht ſehen, nicht beachten, daß man ihn verwechſeln könnte. Vielleicht ſogar die Angſt, daß er durch Hingabe an die Beſonderheiten, die jeder von uns in den Leiſtungen der Vergangenheit vorfindet, ſich verlieren könnte.

Sie wollen Stil — dieſe Durchſchnittsexpreſſioniſten. Stil aber kann man nicht wollen. Stil wächſt, wird, ergibt ſich. Stil erreicht man nicht durch ein Andersſeinwollen, durch ein Neuſeinwollen, durch ein Beſondersſeinwollen. Zum Stil gelangt man nicht durch die Flucht vor dem als Leiſtungsſumme in der Vergangenheit Vorhandenem, nicht durch die bewußt oder unbewußt vorhandene Maxime: Lieber etwas Neues, Minderes, wenn es nur ganz mein Eigen iſt, als ein Nocheinmal, als ein Übernehmen von bewährt Gutem. Vom Stil kann man nicht ausgehen. Stil iſt Ergebnis. Letztes, nicht zu erwerbendes Ergebnis. Stil wächſt einem, blüht einem zu. Fällt einem als Frucht in den Schoß. Wenn man die Bedingungen der Wirklichkeit, der Natur, des Seins durch Aufnahme, durch Hingabe geachtet hat. Wenn man durch die Natur, durch die Wirklichkeit mit ſeiner Hingabe, ſeiner ganzen, allumfaſſenden Erlebniskraft hindurchgegangen iſt. Wenn man die Natur überwunden, unter ſich gezwungen hat zur Empfängniswilligkeit. Durch Umwerben, Liebe, Leidenſchaft. Nicht: wenn man um ſie herumgegangen iſt. Nicht: wenn man ſie ſcheel angeſehen hat. Stil iſt nicht der Anfang, Stil iſt das Ende des Weges. Eines Weges, der mitten hindurchführt durch die Gegebenheiten der allerwirklichſten Wirklichkeit. Wer durch die Wirklichkeiten, durch die Realitäten, durch das Stoffliche hindurchgegangen iſt, wer mit und an ſeinen Wirklichkeiterlebniſſen das Leidensrecht erworben hat, ſie hinter ſich zu laſſen, die Summe zu ziehen — nur der wird Stil haben. Wer diesſeits — die Natur vergewaltigend — nach vorgefaßten Ideen, nach zeitbedingten Gegenſatzgefühlen ſeine Kunſtwelt aufbaut, der hat nur jenes, was für die, welche nicht alle werden, wie Stil ausſieht. Hat das Zeitſtilchen irgendeines Ismuſſes. Hat ein Etwas, das als Stil betrachtet, ein Widerſinn in ſich ſelbſt iſt. Denn es gibt, ſoviel man auch davon ſchwätzen, ſo groß Rühmen man auch davon anheben mag, keinen perſönlichen Stil. Stil iſt eine Gemeinſchaftſache. Iſt nicht mehr und nicht minder als das ſichtlich gewordene Fluidum einer Zeit. Iſt die in Kunſtwerken bleibend gewordene Kriſtalliſation einer beſtimmten Form des alldurchfloſſenen Menſchengeiſtes. Iſt die werkhafte Verſinnlichung eines entwicklungbedingten Weltglaubens. Die Kunſt unſerer Zeit aber iſt an der gefährlichen Ecke, ſich als das Maß der Dinge zu ſetzen und, dieſe vergewaltigend, Großempfundenes, Neubegonnenes, Tiefberechtigtes, Zeitnotwendiges zu gefährden. Eine ganze Künſtlergeneration iſt drauf und dran, nicht: immer wieder die letzte Entſcheidung mit jedem Werke neu zu ſuchen, nicht: immer wieder um das Überwinden der Dualität, des Widerſtrebenden mit jeder Arbeit zu ringen, ſondern die Entſcheidung als vorhanden, als gegeben hinzunehmen, vorauszuſetzen. Als Summe wird ſich, wenn unſere jungen Künſtler zur Ehrfurcht, zur Hingabe, zur Erlebniswilligkeit, zum Umfaſſen, zum Mithineinlaſſen des Dinglichen zurückkehren und weniger leidenſchaftlich Stil ſuchen — als Summe wird ſich, wenn ſie nicht vor der letzten Entſcheidung Halt machen, wenn ſie unabläſſig in die tiefſten Tiefen dringen, Stil ergeben.

Was die Kunſt jung und ſchaffenskräftig erhält, was ſie zur ſeeliſchen Notwendigkeit, zur Weckerin von Unvergänglichkeiten macht, das iſt der niemals bis zum Ende aus-



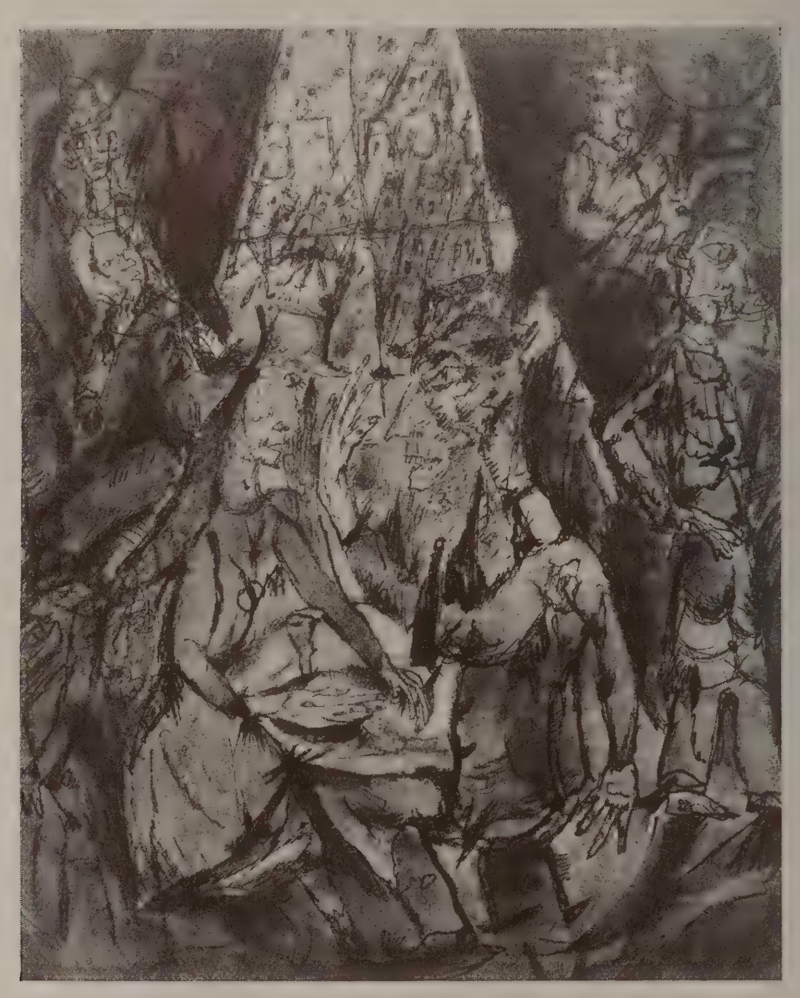
Otto Gleichmann. Zwei Menſchen in Stadt. Ölbild. 1919.



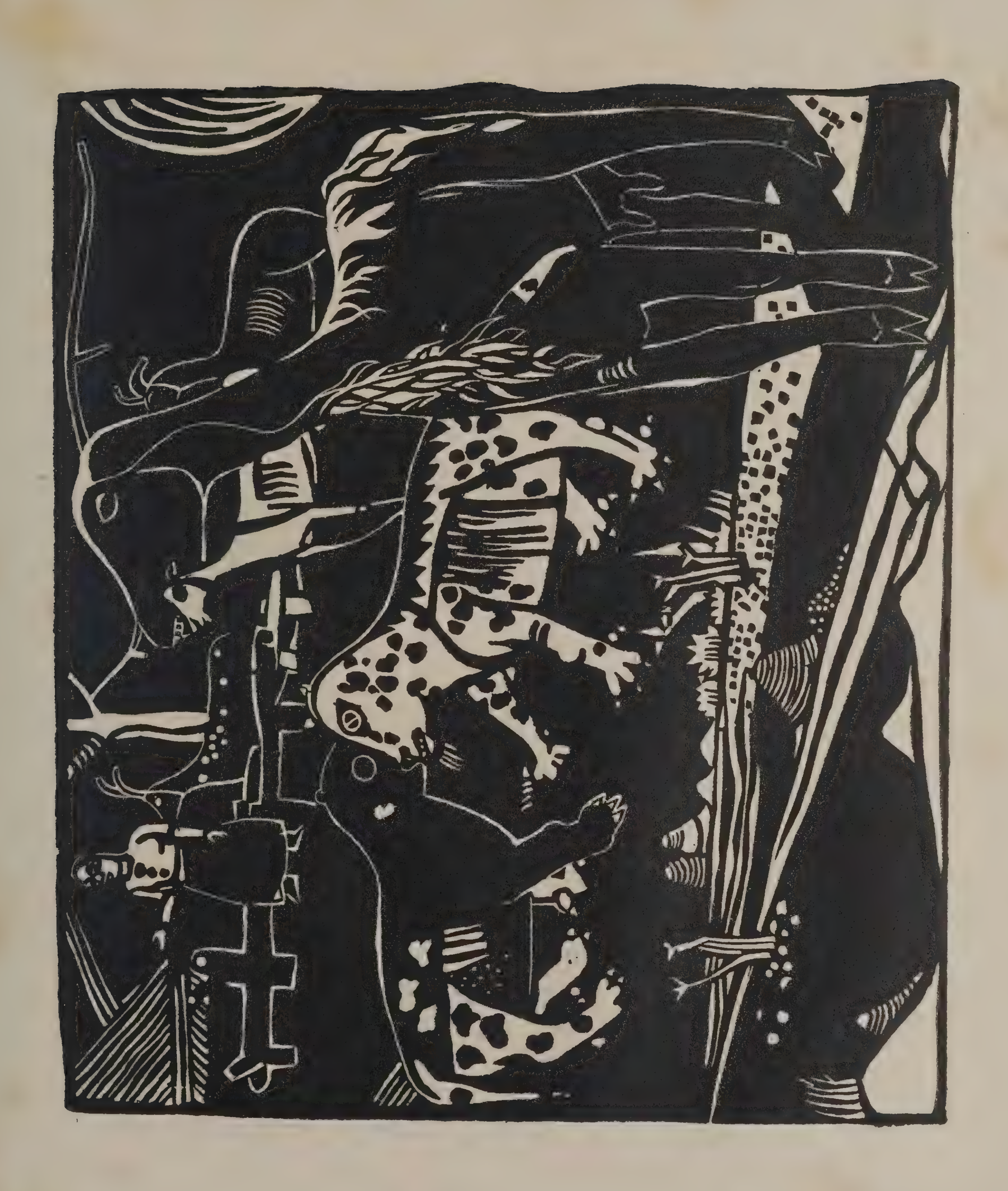
Otto Gleichmann. Begebenheit. Aquarell. 1919.
Beſ.: Herr Architekt Breuhaus, Düſſeldorf.

Zu dem Aufſatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann“.

zufechtende, unablässige Kampf des Ich mit der Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Das ist die Schuld des Impressionismus, daß er diesen Kampf zwar aufgenommen, aber nicht unter vollstem Einsatz, sondern unter Ausschaltung eines Teiles des Ich zu Ende geführt hat. Daß er einen Bequemlichkeitpakt, einen Verlegenheitvertrag schloß. Wer das Tun und Treiben der Jüngsten beobachtet, kann sich der bitteren Erkenntnis nicht länger erwehren, daß viele, in denen das Kampfziel aufleuchtete, vor der Zeit vom Kampfe abließen und sich bereit finden ließen, unter entgegengesetzten Bedingungen wie der Impressionismus, Waffenstillstand zu schließen und eine (bequem regulierte) Ichentfaltung auf Kosten, durch Umgehung, durch Negierung, durch sinnlose Vergewaltigung der Erscheinung zu ermöglichen trachten. Höchstes in der Kunst aber ist nicht diesseits, sondern erst jenseits des Endkampfes möglich. Nicht wer ausschaltet, wer abbiegt, wer müde wird, nur wer mit dem vollsten, todwilligen Einsatz seines geistigen, seines leiblichen, seines seelischen Selbst den Kampf für sich und in sich zu Ende kämpft, nur dessen Werkkampf gehört der Unsterblichkeit an.



Otto Gleichmann. Im Café. Aquarell. 1919.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Otto Gleichmann“ / Hannover, Kestner-Museum.



HEINRICH CAMPENDONK. Holzschnitt.

Magnus Zeller

Mit 15 Abbildungen | Von PAUL FECHTER

In der malerischen Situation der Gegenwart spürt man, nachdem der Expressionismus mit seinem Einzug in die Nationalgalerie eben erst gewissermaßen die offizielle Anerkennung gefunden hat, eine leichte Krisenluft. Curt Glaser hat das hübsche Wort vom sauren Kitsch für die Mitläufer gefunden, im Gegensatz zum süßen Kitsch der früheren — Wilhelm Hausenstein, einst begeisterter Vorkämpfer des Neuen, redet so pessimistisch, wie es vor dem Krieg nur Julius Meier-Graefe tat, und ein Maler wie Ludwig Meidner erklärt öffentlich als notwendige Voraussetzung und Korrelat der ekstatischen Kunst, die auch er ersehnt, einen konsequenten Naturalismus. Man fühlt, wie sich unter der Oberfläche bereits wieder irgendein Wandel, ein Neues ankündigen will — und mustert unwillkürlich die Reihe der Jüngeren, die hinter der Generation des reifen Expressionismus aufrücken, ob dort vielleicht Spuren und Anzeichen sichtbar werden, aus denen man den Sinn des Kommenden deuten oder wenigstens ahnen kann.

Eine solche Vor- oder Rückschau ist im allgemeinen nicht allzu ergiebig. Man sieht viele Kräfte am Werk: was fehlt, ist Instinkt oder Bewußtheit für die Richtung, in der ein Weiterbilden sinn- und zeitgemäß ist. Die einen haben aus dem Expressionismus der reinen Farbe, wie ihn der Dresdner „Brücke"-Kreis zuerst in die Welt setzte, unter Zusatz kubistischer und Chagallscher Elemente versucht, ein Neues zu formen, ohne über Zusammensetzung und Kombination zu einer gefühlten Synthese vorzudringen; die andern suchen von dem tonigen Impressionismus der alten Sezession aus über Kokoschka durch mehr oder weniger literarische Steigerung des Themas ins Kosmisch-Religiöse und Überhöhung der tragenden Tonigkeit durch lichttragende lineare Gelbornamentierung den hier zugrunde liegenden Naturalismus zu überwinden. Über die Absicht kommen beide Strömungen nur selten hinaus; es fehlt die wesentliche Voraussetzung: gelebtes Leben, das nach Äußerung drängt.

Zu den wenigen, die neben diesen mehr oder minder von einer Gesamtrichtung bestimmten Malern ihren besonderen persönlichen Weg suchen, gehört Magnus Zeller. In seinen Arbeiten spürt man etwas von dem, was man bei den meisten andern vermißt: gelebtes Leben, einen Menschen, der aus seinen Notwendigkeiten wirkt, nicht aus einem so oder so bestimmten Verhältnis zu den Strömungen der Gegenwart. Er steht isoliert, nicht ohne Beziehungen zu Gleichaltrigen, aber doch so, daß das Entscheidende sein Besonderes, nicht das zeitlich Gemeinsame ist.

Zeller, ein entfernter Verwandter Eduard Zellers, des Geschichtsschreibers der griechischen Philosophie, stammt aus einer Theologenfamilie. Er begann seine Laufbahn als Maler bei Corinth, der ihm nach Möglichkeit die Anfänge erleichterte. Zwei Winter arbeitete er dort; dann malte er auf eigene Faust weiter, ging zusammen mit Claus Richter nach Paris und stellte, bald nach seiner Rückkehr, zum erstenmal in der Berliner Sezession aus. Von da an kehrte er immer wieder, mit Bildern, Zeichnungen, die immer nur wie Andeutungen seines Wesens wirkten und Neugier auf weiteres weckten. Der Krieg warf ihn, wie so viele, unter die Armierungstruppen, bis er schließlich in Ober-Ost landete, als Ordonnanz der Presseabteilung, die auch Eulenberg, Schmidt-Rottluff u. a. beherbergte. Hier begann er wieder zu arbeiten; eine Ausstellung, die die Wilnaer Zeitung 1917 in Wilna veranstaltete, zeigte neben Arbeiten von Heckendorf, Böckstiegel, Büttner, Struck auch mehrere Bilder von Magnus Zeller;



Magnus Zeller. Selbstbildnis. 1911.

ein paar sehr merkwürdige russische Straßenszenen und Teestubenbilder sind hier entstanden. Seit dem Kriegsende kam er wieder regelmäßig in den Ausstellungen der Corinthsezession mit neuen Gemälden; daneben begann er, wie schon in Kowno, mit graphischen Arbeiten, vor allem Lithographien. Und jetzt haben sich seine Wesenszüge soweit herauskristallisiert, daß das Bild seiner inneren Art und seiner Wegrichtung klar und eindeutig da liegt, wenn auch der Umkreis seiner Möglichkeiten und Ergebnisse noch keineswegs abzuschätzen ist.

Was er malt? Eigentlich nur Menschen. Menschen in Gruppen, einzeln, in bewegten Szenen, im Beisammensein, in irgendeiner Situation, in der in Mienen, Gesten Farben etwas von der Seltsamkeit des Menschseins sich offenbart. Er malt sie in Zimmern, im Freien, auf der Straße, und die Umwelt wird in Form und Farbe zur Begleitung der geheimnisvollen Melodie, die zwischen den Gestalten spielt — und ihnen etwas Unwirkliches, Überwirkliches gibt, ohne die Wirklichkeit zu durchbrechen. Das Phantastische des Lebens rein als Erscheinung schlägt sich hier nieder, ohne phantastische



Magnus Zeller. Selbstbildnis. 1914.

Zutaten zum Ausdruck seiner selbst zu brauchen. Es wächst rein aus der Vision, aus der seltsamen Farbigkeit, die in der Erinnerung etwas von blaugrau als Hauptton behält und doch, wenn man vor den Bildern steht, von einem erstaunlichen Reichtum nicht nur der Töne, sondern auch der reinen Farben ist. Es wächst ferner aus dem seltsamen Gefüge, zu dem sich die Gestalten und Dinge des Bildes vereinigen, aus den merkwürdigen Raumwirkungen, die aus den Verwinklungen und Verschiebungen von Geraden und Kurven sich ergeben. Zuweilen steckt in dieser Bindung des Ganzen ein Rest von Konstruktion; der Bildbau wächst noch nicht rein aus dem Gefühl für den heimlichen Symbolwert des Gefüges, sondern aus einem Überrest von Kompositionswillen; es kommt gewissermaßen ein überflüssiger Zusatz von Kunst in das Erlebte. Je weiter aber Zeller seinen Weg gegangen ist, um so mehr ist dies innerlich Unbewegte



Magnus Zeller. Maskenball. 1912.

aufgegangen in der empfundenen Gelöstheit des Ganzen, das diese konstruktive Bindung sich als ihren begrenzenden Ausdruck geschaffen hat.

Eines der ersten Bilder, mit denen Zeller seinerzeit in der alten Sezession auftauchte, war eine Kreuzigung. Nicht so sehr ein Versuch, das religiöse Moment des Vorgangs zur Gestaltung zu bringen, als vielmehr eine Gestaltung des Unheimlichen, Phantastischen der ganzen Szene. Hoch oben über der Menge ragten die drei Kreuze in den Himmel, wie schon abgelöst vom irdischen Geschehen: unten aber drängt sich das Volk, in dessen wunderlicher Bewegtheit sich das metaphysische Schauspiel da oben spiegelte. Man empfand sehr deutlich die Vorbilder, fühlte den Einschlag von Daumier her und darüber hinaus etwas von Goya; zugleich spürte man das Eigene, Persönliche, das hier tastend, die eigenen Mittel noch auf dem Weg über andere suchend, im wesentlichen aber schon von Instinkt getrieben, nach reinem Ausdruck seiner Formen hinstrebte. Der Einfluß von Daumier und Goya her blieb zunächst: man sieht ihn noch unverhüllt in dem Maskenball von 1913, in der Lust am Grotesken, in dem Menschliches zum Selbstausdruck gesteigert wird. Aber es dauert nicht lange und durch die fremden Formen bricht immer stärker das Eigene hindurch. Die Gestalten strecken sich, verlieren die groteske Derbheit und Körperlichkeit zugunsten einer spirituelleren Schlankheit: die Vielheit der Erscheinungen tritt zurück — eine Gruppe von wenigen Figuren isoliert sich, um rein für sich Träger für das seltsame Daseinsgefühl dieses Malers zu werden.



Magnus Zeller. Kreuzigung. 1912.

Die Themen werden einfacher: was zunächst noch der Gegenstand rein als solcher an Wirkung mitbringen mußte (Kreuzigung, Maskenball, Apokalyptische Reiter), die leise literarische Beimischung verschwindet: rein an Szenen des täglichen Lebens, an Menschen im Beisammensein, zuletzt auch an der Isoliertheit eines Bildnisses wird nun die Vision gestaltet und damit der Schritt zum Entscheidenden getan.

Denn die seltsame Unwirklichkeit der Zellerschen Welt, die doch zugleich etwas erschreckend Wirkliches hat, wächst eben daraus, daß dieser Maler rein aus seiner Vision heraus schafft, daß er eben diese, über das nur rezeptive Verhältnis zur Welt hinausgehende Produktivität besitzt, und aus diesem inneren Besitz, ohne Modell, lediglich seine Vorstellung von der Welt entwickelt. Magnus Zeller gehört zu den Menschen, die nur eine dünne, zerbrechliche Wand vom Wesen der Welt, von der Berührung mit dem Metaphysischen trennt. Es ist kein Zufall, daß er früher mit Vorliebe Hoffmannsche Geschichten illustriert hat: er fühlte die innere Verwandtheit zu diesem Dichter, der wie er, die wirkliche Welt gleichsam durchsichtig erlebte, als dünne Hülle von Geheimnissen, die die Realität von Menschen und Dingen gespenstisch spukhaft durchleuchten. Das Erschreckende, was der bloße Anblick eines Menschen, einer Gruppe, einer Szene un-



Magnus Zeller. Krankenbett. 1914.

abhängig von ihrer Bedeutung haben kann, schwingt im Welterleben dieses Malers mit; die reale Welt der Vernünftigkeit, die rings um uns aufgebaut ist, ist nur wie eine dünne Schutzwehr gegen etwas Dahinterliegendes, das sein Geheimnis nur halb verhüllend in diesen Formen und Gestalten birgt. Das Metaphysische ist nicht begrifflich sauber von der Welt dieses Menschen abgetrennt, sondern dringt ständig über das Bild der Welt in sein Daseinserlebnis herein; und mit leise lusterfüllter Angst gestaltet er, was von dort zu ihm herüberkommt. Es ist von seinem Schaffen unabtrennbar, ob er ein Bildnis malt, eine Massenszene, polnische Mädchen in einer Teestube oder den Kriegsanfang in Italien, wie er ihn sich vorstellt: weil er eben nicht aus bewußtem Willen einer Zeitströmung zuliebe Übersinnliches suchen geht, sondern wie jeder wirkliche Maler seine Weltvorstellung im Bilde realisierend zu entwickeln sucht und dabei das Transzendente gewissermaßen beiläufig mitberührt. Er stellt sich nicht auf Metaphysik ein, sondern gibt nur seine Vision; das Entscheidende ist, daß er sie hat und nicht wie die Mehrzahl seiner Altersgenossen malerisch oder literarisch übersteigerten Naturalismus für Vision und Transzendenz auszugeben versucht.

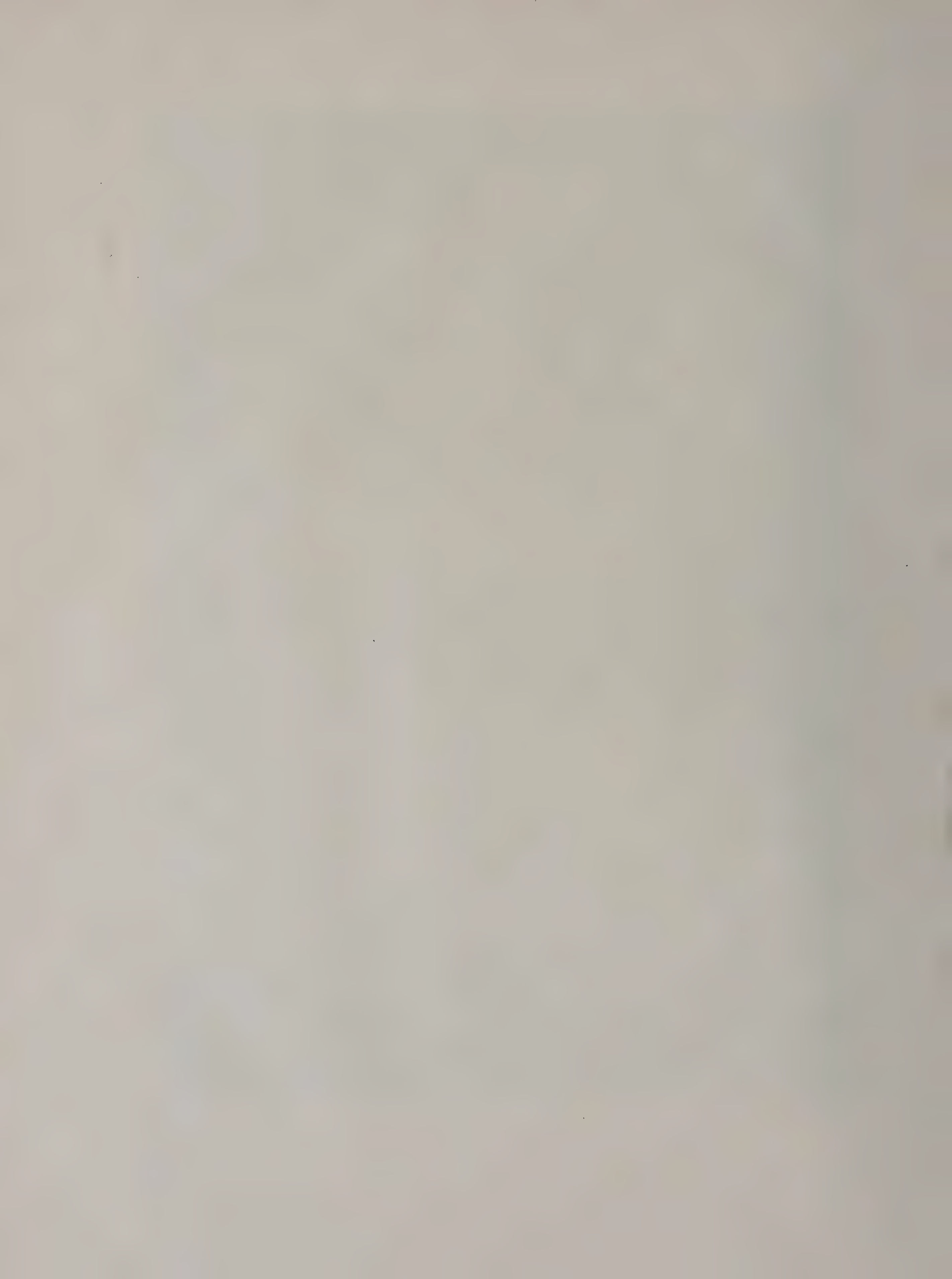
Die Mittel, mit denen Magnus Zeller diese seine Welt gestaltet, sind sehr einfach, so einfach, daß man sie zunächst über dem Gefühlserlebnis dieser Bilder fast vergißt.



Magnus Zeller. Kriegsausbruch in Italien. 1916.



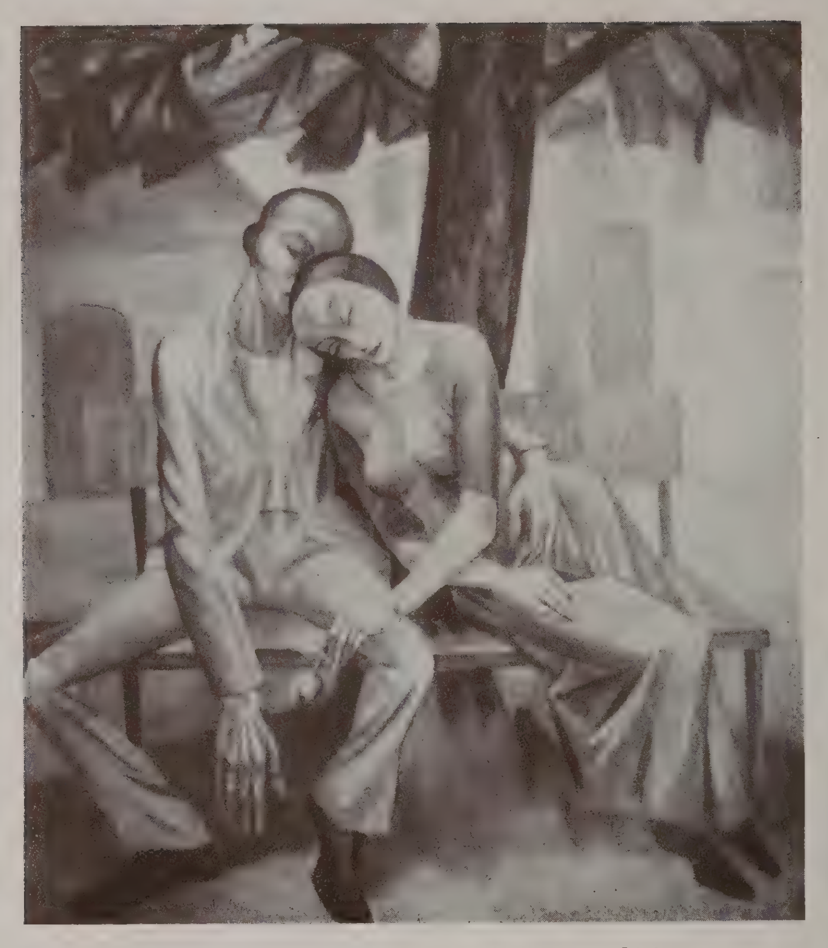
Magnus Zeller. Volksredner. 1919.





Magnus Zeller. Rauferei. 1916.

Er arbeitet weder mit starken Farben in großen Flächen, noch mit der aus dunkeln Tönen und gelben Lichtlinien entwickelten Weltuntergangsstimmung der jungen Expressionisten der Corinthsezession. In kleinen bis mittleren Formaten malt er seine Bilder in einer sauberen, das Malerische niemals betonend, in den Vordergrund schiebenden Technik, die Vortrag und Farbe lediglich Mittel des erstrebten Ausdrucks sein läßt. Über den frühen Bildern schweben noch allerhand Einwirkungen vom Impressionismus her: der malerische Vortrag stellt sich zuweilen leise vor das Vorgetragene, bleibt irgendwie selbständiger als es letzten Endes das Bild verträgt. Aber der Ausgleich vollzieht sich sehr rasch, der Strich erfüllt sich ganz mit Erlebtem, wird bescheidener und anspruchsvoller zugleich. Er löst sich im Gefüge des Ganzen, das nur noch der Realisierung der Vision dient: die impressionistischen Reste gehen in einem selbstverständlichen Expressionismus unter, der aus Farbe und Form sein Leben wirkt. Zeller hat offenbar ein sehr unmittelbares, sehr sensuelles Verhältnis zur Farbe: man sieht es aus dem merkwürdig verschiedenen Verhältnis seiner Bilder zur Farbe im einzelnen wie im ganzen. Es gibt Arbeiten von ihm, auf denen er sichgewissermaßen mit einzelnen Farben und ihren Gefühlsresten herumschlägt, wo ein Rot, ein Grün, ein Gelb



Magnus Zeller. Liebespaar. 1919.

seinen ganzen Besitz an sinnlichen und Gefühlsqualitäten hergeben soll, allen Reiz und alle Peinlichkeit zugleich. Das Krankenbett gehört hierher, verschiedene der merkwürdigen russischen Bilder mit dem penetranten Gelb der Kirchenkuppeln. Daneben stehen andere, die fast wie aus einem Ton entwickelt scheinen, so sehr geht das Farbige im einzelnen in den Klang des Ganzen ein. Die Rauferei zählt zu diesen Bildern, mit dem feinen gedämpften Reichtum ihrer braunen Töne, in den alles besondere ohne Widerstand sich aufgelöst hat, der Volksredner, der in der Erinnerung wie ein Akkord auf zwei Tönen wirkt, und vielleicht als stärkstes das Mädchen von 1919, das ein gewissermaßen überpersönliches Bildnis geworden ist. Impressionistisches und Expressionistisches sind hier soweit in den Ablauf des eigentlich künstlerischen Prozesses eingegangen, daß sie erst in zweiter Linie neben dem Wesentlichen, dem Ausdruck des inneren Vorgangs, zum Bewußtsein kommen.

Sehr eigen wirkt neben diesen Grundkomponenten in Zeller ein Instinkt, den man nicht anders als Gefühl für Eleganz nennen kann. In frühen Zeichnungen von ihm kommt er in den männlichen Gestalten des öfteren direkt zum Ausdruck, in einer leichten Vorliebe für eine Mondänität der Trachtenlinie; er taucht auch in Gemälden



Magnus Zeller. Mädchen. 1919.

auf, in dem Selbstbildnis von 1914, in dem Kriegsausbruch in Italien, der dadurch etwas leise Wirklichkeitsfernes, eine Atmosphäre zeitlich schon abgelegener Romantik bekommen hat. In den späteren Arbeiten hat sich dieses Bedürfnis dann einen indirekten Ausdruck gesucht, sich in das Spiel von Linien und Bildkurven, gelegentlich auch in den morbiden Reichtum der Farbe verflüchtigt: fühlbar geblieben ist es. Es ist wohl eine Konsequenz der späten inneren Kultur, aus der Zellers Wesen gewachsen ist, zugleich vielleicht Folge eines Drangs nach Leichtigkeit, die das Erlebte in seiner direkten Wirkung etwas aufhebt. Ein Mensch von der Art Zellers, der dem Erlebnis des Wesentlichen so nahe ist, braucht zuletzt nicht Hilfsmittel, um Metaphysisches auszudrücken, sondern Schutzwehren, um sich selbst vor seinen Eindrücken zu sichern: in diesem Sinne wird dieser Zug seines Wesens zu deuten sein.

Vielleicht noch stärker als in den Gemälden tritt diese Tendenz in seinen Zeichnungen und seiner Graphik sowie in den zahlreichen Aquarellen zutage, die Zellers malerisches Schaffen begleiten. Es ist, als ob die Phantasie dieses Malers zu beweglich und produktiv ist, als daß er nur in großen Bildern sich Entlastung schaffen könnte. Ein ständiger Strom von Aufzeichnungen, Notizen, phantastischen Studien läuft nebenher,



Magnus Zeller. Diebe. 1919.

Illustratives und Graphisches — in den Aquarellen eine sozusagen intime Malerei, in der die seltsam nächtliche Schönheit der farbigen Visionen Magnus Zellers zuweilen zu fast reicherer Entfaltung gekommen ist, als in den Gemälden. Es gibt eine Menge skurril unheimlicher Blätter zu Hoffmann, Bleistiftzeichnungen, in denen sich die dichterische Phantasie des Erzählers im Maler eine neue, von einer andern Seite her zugleich lächerliche und unheimliche Wirklichkeit geschaffen hat. Wieder ist das Lächerliche, gewissermaßen vor das Unheimliche gebaut, als Schutzwehr und Gegenmittel, und zugleich doch als letzter stärkster Ausdruck eben des Grauenvollen. Es ist ein Versuch zur Überlegenheit, zur Ironie, aber ohne Literatur — und zugleich unmittelbare Gestaltung, in der ganz ferne eine geheime Lust an den Dunkelheiten und Katastrophen des Lebens mitschwingt.

Daneben stehen die Lithographien, denen Zeller sich in der letzten Zeit besonders



Magnus Zeller. Der Einsame. 1919.

zugewendet hat. Sie bleiben abseits von den landesüblichen modernen Blättern, verzichten auf die lauten schwarz-weiß-Wirkungen, wollen nicht als Fernbilder, sondern aus der Nähe betrachtet werden. Auch hier mischt sich trotz alles Zeitgemäßen ein leichter Hauch von Romantik ein: die Menschen wie die Dinge bekommen in ihrer durchleuchteten Existenz eine irgendwie der Gegenwart entrückte Wirklichkeit, die sie zu doppelt starkem Ausdruck eben dieser Gegenwart macht. In Kowno hat Zeller einmal, noch als Landsturmmann, eine Lithographie gemacht: Der Feldherrnhügel; sie wurde nachts in der Ober-Ost-Druckerei abgezogen, was damals sicherlich Zuchthaus, wenn nicht Schlimmeres gekostet hätte. Man sah auf einem Hügel den Kaiser, den Kronprinzen, einige Prinzessinnen mit langen Fernrohren bewaffnet in die Landschaft spähen — und ringsum war Krieg. Rauchende Dörfer, tote Pferde, Leichen, irgend etwas Chaotisch-Wüstes, Grauenvolles. Die Gestalten der Fürsten waren kaum karikiert: das ganze Blatt aber wirkt heute bereits wie ein Stück Geschichtsdokument. Die heimliche



Magnus Zeller. Madonna. Aquarell. 1919.

Weltuntergangsstimmung der letzten Kriegszeit ist darin, wieder vom direkt Gegenständlichen abgelöst, aber mit all der drohenden geheimnisvollen Furchtbarkeit, die aufzufassen wir uns damals zumeist gesträubt haben.

Ähnliches gilt von den Lithographien, die Zeller aus dem nachrevolutionären Berlin gemacht hat. Da ist z. B. eine aus den Spielerstraßen am Rosenthaler Tor. Schattenhaft abendliche Häuser als Hintergrund, rechts und links, hinten um Lampen gedrängt Gruppen von Spielern. Ohne große Gesten und Ekstasen, nur einfach dastehend, sitzend — und doch von einer ganz starken unheimlichen Wirkung. So, als ob Skelette in Kleidern um die Spieltische stehen, schlotternde Lemuren, keine Menschen mehr, Überreste einer toten Zeit, die nur noch künstlich aufrecht gehalten ist.

Hier liegt, wenigstens zum Teil, die Bedeutung des Graphikers Zeller. Es gibt unter den heute Arbeitenden viele, die stärker, robuster, auch gesunder sind als er: es gibt



Magnus Zeller. Der Kranke. 1920.

kaum einen zweiten, der einen so starken Instinkt für die sinkende Zeit hat, wie er. Nicht in dem Sinne, daß er chronistisch ihre Typen und Gestalten festhielte, sondern in dem viel Höheren, daß er ihren Geist mit witternden Organen faßt und aus seiner Vision heraus eine Form findet, diesen Gegenwartssinn irgendwie symbolhaft ohne Symbole, festzuhalten. Er besitzt nicht die Contemporaneité des Kostüms — es wird kaum jemand in der Mulackstraße Berlinern von dieser Art begegnet sein: er besitzt aber den Instinkt für das Wesen der Zeit, er fühlt, schmeckt, riecht sie — und findet die bildhafte Form, dieses innerste Wesen, das schon über die äußere Erscheinung hinausgeht, zu gestalten.

Ahnen und Vorbilder? Es ist schwer, sie zu nennen. Von Goya und Daumier als den Schutzheiligen der Anfänge der Malerei ist schon die Rede gewesen: und namentlich an Daumier wird man da und dort auch bei den Lithographien erinnert. Aber das Verhältnis zur Wirklichkeit ist bei beiden ein so verschiedenes, bei Zeller ein so

viel ferneres, dünneres, bei aller Unmittelbarkeit mittelbares, daß jeder Vergleich zu Schiefheiten führen würde. Überdies denkt man mindestens so oft wie an Daumier auch an Delacroix, ohne die Linien im einzelnen aufzeigen zu können. Deutsche Vorbilder sind kaum zu nennen: weil Zellers Mystik immer innerhalb der Wirklichkeit verbleibt, während die normale deutsche Malermystik symbolhaft wird. In der Terminologie der Theosophen ausgedrückt: Zeller ist eine viel ältere, um vieles häufiger inkarniert gewesene Seele, so daß ein Vergleich mit anderen, in den irdischen Instinkten stärkeren zu Ungerechtigkeiten gegen beide verführen würde. Aber immerhin wird man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch am ersten die Vorbilder Zellers, Parallelen zu seinen Arbeiten finden. In der Gegenwart und letzten Vergangenheit fehlen eigentlich wesentliche Beziehungen, im Menschlichen wie im Malerischen. Am meisten denkt man noch vor seinem Werk an den Mann, der wie der schicksalsmäßige Schutzheilige dieser ganzen Generation erscheint: an Dostojewsky. Etwas von dem, was um dessen Menschen ist, ist auch um die Zellers; es ist bezeichnend für das innere Wesen der Zeit, daß man zuletzt zur Kennzeichnung der Besonderheit auch von Malern auf diesen Dichter zurückgreifen muß. Gerade das Fehlen malerischer Vorbilder aber empfindet man, abgesehen von den seelischen und malerischen Qualitäten des Zellerschen Werkes, als einen Beweis mehr für den Wert dieser Erscheinung.



Magnus Zeller. Mädchen im Freien. 1919.

Henri Rousseau

Von HELMUD KOLLE
Mit 13 Abbildungen

Wo sind sie, die über diesen verehrungswürdigen Greis lachen, statt zu bedauern, daß sie ihm nicht gleichen! (Uhde.)

Ich habe mir das viel leichter gedacht, als ich freudig einwilligte, etwas über den Henri Rousseau zu schreiben. Denn einmal habe ich mir nicht klar gemacht, wie schwer es eigentlich ist über das, was wir lieben, Worte zu machen: Diese Liebe in jene engen Grenzen des Kunstwerks zu tun, das formale Gestalt verlangt, deretwillen wir nun sehr vieles opfern müssen, von den kleinen hübschen, aber unwesentlichen Sentiments. Und dann habe ich jenen Augenblick lang ganz vergessen, daß Wilhelm Uhde ja ein so schönes Buch über den Toten schrieb — er, sein Freund, der für ihn gekämpft hat. Ich glaube nicht, daß man Umfassenderes und Wesentlicheres über die Bilder, das Leben Rousseaus sagen kann und finde leider kaum einen Standpunkt, der ein Supplement ergäbe zu den vielseitigen Betrachtungen in Uhdes Schrift.

Aber ich glaube, daß es dennoch Unrecht wäre, als einer der großen Liebhaber dieser innigen Kunst deshalb darauf zu verzichten, diese Liebe zum Kunstwerk zu erheben und anderen mehr zu geben als nur ein Bild unserer Liebe: den Einblick in jenen geschlossenen Kosmos, in den wir gezogen werden durch das Werk dieses Großen.

Und vielleicht ist dieses auch möglich durch den, der selbst erst lange nach Rousseaus Tod dessen Bilder sah und liebte. Als einer, der auch erst, aus ihrer Welt — dem großen und doch so kleinen Paris — entfernt, die Bilder des wahrhaften und kindlichen Greises in Deutschland sah, indes die Kanonen an seinem Grabe dröhnten.

So ist auch dieses hier weder eine Abhandlung, noch von Neuigkeit. Es möchte nur einer, der jung ist, über seine Liebe sprechen, die er zu einem Toten hat.

Und ich glaube auch, das Urteil einer Generation wird immer erst seine Bestätigung finden in dem Bekenntnis der kommenden Jugend.

Das des Wilhelm Uhde und der seinigen über den Henri Rousseau hat die seine gefunden in der Inbrunst, mit der wir vor dieses Werk getreten.

Denn die Zeiten haben sich geändert über dem Grabe dieses Toten: wir wollen nicht mehr die mit Ehrungen und Verdiensten, allein vom kalten Verstande und seinem Wissen geschmückte „Größe", die wir andächtig und gehorsam preisen.

Vielmehr suchen wir sie in einem gütigen Menschentum, drängt es uns, ihr nahezutreten und sie in ihrer Bescheidenheit zu sehen. Wir wollen die Größe darin finden, daß sie sich mit diesem kleinen und bürgerlichen Leben bescheidet, um sich einzufügen in das große Rad der Welt mit einer schönen Verantwortlichkeit. Und wir wollen in ihr das Beispiel finden für ein vorbildliches Gehen auf den Wegen irdischen Lebens. Denn erst darin sehen wir das Kunstwerk, daß dieses mit dem Leben in jene Harmonie gebracht werde, da beide das Maß voneinander haben und ineinander zu finden seien.

Das Kunstwerk ist nicht trennbar vom Charakter des Schaffenden, Kunst beruht auf Menschentum.

So treten wir Jungen vor das Werk dieses längst Bestatteten, von dem wir hören, daß er ein großer Maler war, und suchen in ihm einen, der fähig ist unser Führer zu sein, zu dem wir fühlen können wie zu einem Vater.

In seinen Bildern treffen wir wohl die reichen Schönheiten farbigen Klangs, wie sie die Tradition seiner Rasse ihn finden ließ. Und wir sehen auch einen großen Willen sich betätigen, fähig dem formalen Empfinden alles das zu opfern, was unwesentlich



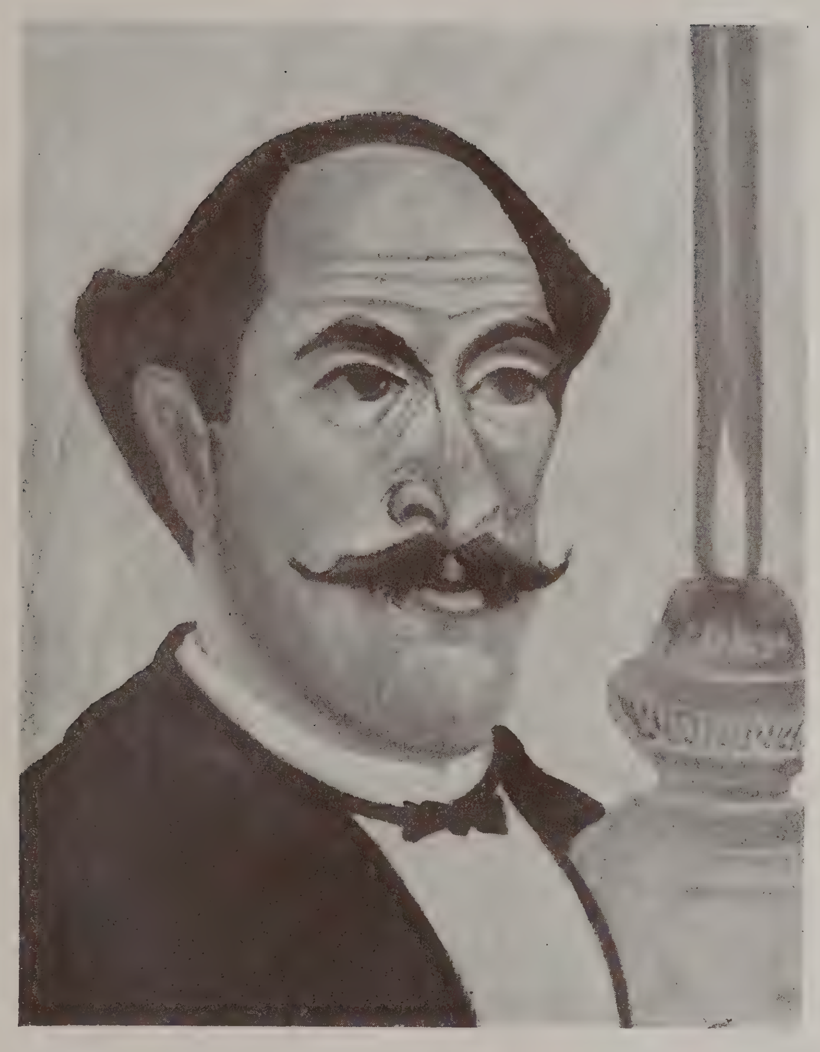
Henri Rouſſeau. Die Hochzeit.
Beſ.: Rob. Delaunay, Madrid.

iſt oder ſtörend. Dieſes beides aber ſehen wir einem Gefühle entſpringen, welches ſeine Güte iſt und eine große Liebe zu den Dingen. Weil er ſie liebt die Landſchaften ſeiner Heimat oder die der Tropen, darum malt er ſie. Und es iſt ihm nicht bewußt geworden, daß er in jener Weiſe — ordnend und abwägend — vorgeht, weil das die große Tradition fortführt, zu der wir ihn heute zählen. Wie das Kind ſeine Märchen erlebt, fühlt und malt Rouſſeau ſeine Bilder.

Darum werden wir nun nach ſeinem Leben fragen.

Dieſes iſt eine ſehr ſchöne und innige Geſchichte:

In einer der kleinen ſtets ſonntäglichen Bürgerwohnungen wird einer geboren, der nun darin aufwächſt — ganz unbeſonders und wie viele andere. Als ſehr junger Menſch



Henri Rousseau. Selbstbildnis.
Bes.: Rob. Delaunay, Madrid.

macht er wohl noch das mexikanische Abenteuer als Regimentsmusiker mit, dessen Eindrücke er Jahre später in Bildern phantastisch wiedergibt. Dann wird er Beamter beim Pariser Stadtzoll. In seinem Beruf aber schätzt man ihn nicht sehr hoch, er wird zu den einfachsten Diensten gebraucht. Und seine Bilder, die er in freien Stunden malt, findet man lediglich komisch. Er aber läßt sich nicht dadurch beirren, malt weiter und noch intensiver als er den Dienst verläßt. Seine Bilder sind in den „Indépendants" zu sehen, jener Pariser Ausstellung, in der wir neben den Großen und Anerkannten auch die Arbeiten einer Concièrge oder eines Kellners finden; zu jener Zeit neben denen der großen Impressionisten, die des Henri Rousseau, welche Gegenstand großer Heiterkeit waren. Aber dies verdrießt ihn nicht; denn es ist eine Kraft in ihm, die ihn nicht leben läßt wie den ältlichen Rentner seines Standes, vielmehr ihm die Pflicht gibt zu arbeiten, etwas zu vollbringen. Vielleicht ist es ein heiliger Schein, der auf



Henri Rousseau. Park von Montsouris.
Bes.: Rob. Delaunay, Madrid.

ihn gefallen und so tief in ihn hineingeleuchtet, daß er dort etwas erblickte, das er Vollendung hieß und wonach er nun strebte? Denn er ist abergläubisch, so wie Kinder es sind: voller Glauben eben an alles in diesem einfachen und schönen Leben, das er liebt. Liebt wie alle seine Erscheinungen, die er wesenhaft und gewaltig sieht, um sie für sich ganz neu zu entdecken. Er wird ein Greis und ist verliebt wie ein Jüngling in ein älteres Mädchen, das er zur dritten Frau machen will. Denn zwei sind ihm schon gestorben. In diesem Greis nämlich ist alles jung geblieben und zart, er hat sich jene Reinheit bewahrt, von der es in der Bibel heißt, das Himmelreich sei ihrer. Dabei aber ist er von jenem Stolz derer, die nur sich kennen und er hält sich für den größten aller Maler, deren er keinen kennt. Dieser alte Mann erlebt es noch, daß welche kommen, die seine Bilder lieben und er hat seine ersten Erfolge, ehe er stirbt. Nachdem



Henri Rousseau. Bildnis des Herrn Brummer.

er tot ist aber finden nun manche, daß er gemalt hat wie der ältere Brueghel und, daß seine Bilder zu zeigen sind neben denen des Corot und anderer Großen. Einige wenige junge Maler aber, heute Große, haben an seinem Grab gestanden und in dem stillen Verstorbenen einen Wegbereiter betrauert . . .

Seine Geschichte ist rührend und einfach, sie ist wie eines seiner schönsten Bilder. Denn so sind diese: innige Bekenntnisse eines reinen Kindes.

Während dieses bürgerliche Leben so dahinrollte in den äußerlich gegebenen Bahnen, hat sich aber etwas darin begeben, was lange über dieses Grab hinaus wirken sollte:

In einem kleinen Pariser Bourgeois-Hause hat einer die ersten Dokumente einer neuen Malerei geschaffen!

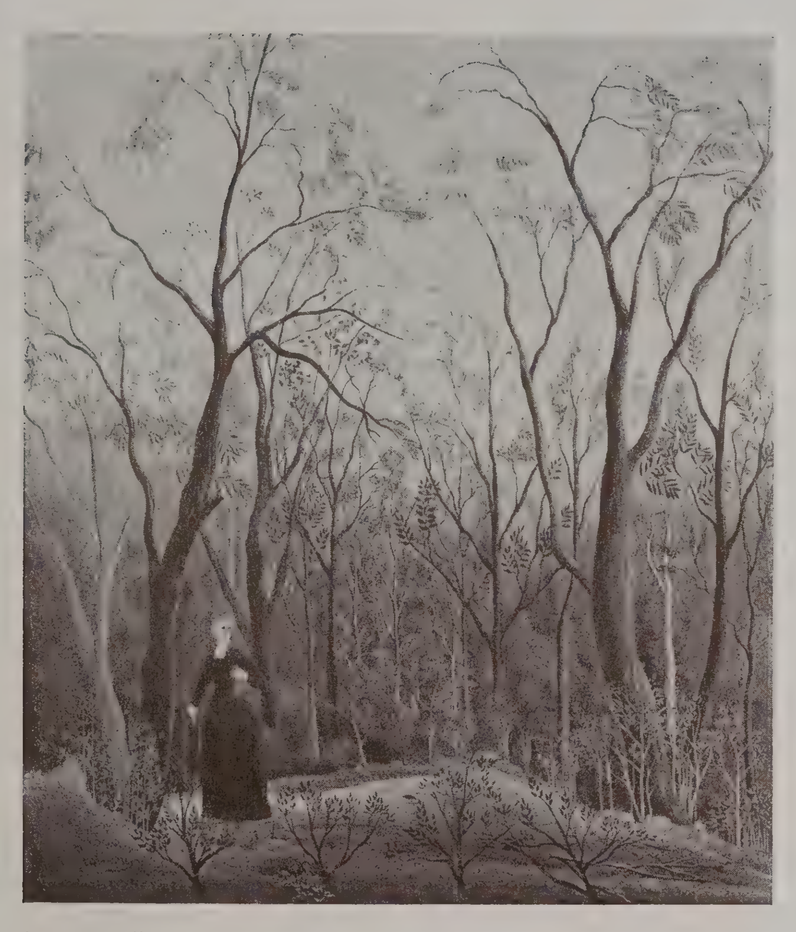
Der Impressionismus hatte die Höhepunkte seiner Entwicklung erlebt und es gab nichts mehr von ihm zu erwarten. Schon war sein Ruhm und das Verständnis für seine Werke in die weitesten Schichten gedrungen und eine neue schöpferische Elite fand hier keine



Henri Rousseau. Landschaft.
Bes.: Frau Kowarzik, Frankfurt a. M.

Überlieferung, an die sie anknüpfen konnte. Noch mehr aufzulösen war nicht denkbar und man sehnte sich nach erneuter Synthese. Einige glaubten im Koloristen Matisse neue Wege sich bahnen zu sehen, ähnlich denen des Nordländlers Munch. Andere wenige wie der junge Spanier Pablo Picasso, der Franzose Braque rangen still im Verborgenen der Atelierwürde um einen neuen Stil, der das Wesen der Dinge gäbe, ihrer Sehnsucht genüge und das Werk Cézannes fortführe. Auch suchten sie eine Anknüpfung an die Bilder des jungverstorbenen Georges Seurat.

Dieser ist es, der in Henri Rousseau seinen Nachfolger gefunden. In dem alten „Douanier", wie sie ihn nennen, der nie im Louvre gewesen, sich nie in die Schönheiten eines Chardin vertieft, nie den eigenen Ahnen Seurat aufgesucht. Und doch findet er die nämliche Geschlossenheit innerhalb des Bildes wie jener. Er gibt dem Bild seinen eigenen Kosmos, indem er es so abschließt nach außen, daß die Wege nicht hinausführen, der Rauch nicht in ein Unendliches fort, weil das Unendliche im Bilde selber zu finden. So gibt er den Dingen eine eigene Welt und ihrem Wesen die größere



Henri Rousseau. Frau in rotem Kleid im Wald.

Bedeutung, ähnlich wie es Picasso später durch Umgehen der Form gestaltete. Damit schafft er einen Gegensatz zu den Bildern der impressionistischen Epoche, in der das Bild jenen beliebigen Naturausschnitt gab, der eine Vertiefung und Beseelung schon an sich nicht ermöglicht.

Wenn dieser Gegensatz ein unbewußter blieb, so war es nicht der der Vereinfachung gegenüber der Natur. Wir sehen dies deutlich, wenn wir seine Skizzen betrachten, die er vor jedem Bilde nach der Natur malte. Und wir finden auf den späteren Bildern nicht nur alles vereinfacht, vielmehr sehen wir die Dinge zum Teile anders im Raum placiert, wenn sein Taktgefühl einerseits, die Gestalt des Bildes andererseits sie dort nicht duldete. Denn das jeweilige Format hat hier sein Recht bekommen und ist für die Komposition bestimmend. Auch das finden wir bei den Kubisten wieder.

Demnach tuen die Unrecht, die ihn schlechthin einen „Naiven" nennen. Einige zwar nennen ihn gütig so und voll guten Glaubens, diesen aber wäre zu sagen, daß auch sie irren. Wenn es auch verständlich ist, daß sie zu diesem Glauben neigen; denn der Kenner von Malereien wird erstaunen ob dieser ungeschulten und nicht kultivierten Art des farbigen Vortrags, den er hier findet. Da ist aber nicht zu vergessen, was ich schon sagte, daß Rousseau eben nie einen Chardin, einen Seurat, einen Rembrandt gesehen.



Henri Rousseau. Spaziergang.

Während andere ihre technischen Möglichkeiten bereichern, ihre Fähigkeiten stärken und erziehen, indem sie vor der „Olympia“ von Manet z. B. den Klang des Braun, Grün und Rosa notieren und so immer sammelnd vorgehen, Töne lange in sich tragen und ihr Auge gewöhnen über die Ausdrucksform hinaus Malereien zu schätzen, muß der alte Rousseau alles in sich selber finden!

So wie wir in alten Familien eine Geste finden, entstanden aus der Tradition edler Rasse, sehen wir die Hand des alten Zöllners eine Malerei ausführen, die wir einfügen in die große Tradition einer begabten Rasse: die taktvolle Geste eines reich Begabten.

Und diese Begabung ist dennoch anders als die seiner großen Brüder im allgemeinen, denn sie ist nicht derart, daß sie sich begnüge mit der Vollendung angeborenen Gefühls für farbiges Spiel in seltenen Nuancen und verschiedenen Formen. Nicht allein ist ihm bedeutend, der Leinwand ihre geschlossene Gestalt zu geben und den Formen die entsprechende Art und Lage. Nicht nur teilt er gobelinhaft die Fläche und wägt er Töne und Dinge innerhalb dieser harmonisch ab.



Henri Rousseau. Blick auf Gentilly. Bes.: Charles Guérin, Paris.



Henri Rousseau. Eiffelturm. / Bes.: Herbert v. Garvens, Hannover.



Henri Rousseau. Landschaft.

Mehr empfindet er als die große Lust, in Farben zu schöpfen und die Begnadung, reife und volle Klänge zu erleben.

Denn er malt aus Liebe zu den Dingen.

Und diese heilige Empfindung gibt ihm eine Verantwortung. Eine Verantwortung, die gesteigert wird durch die Atmosphäre seiner Herkunft, in der es keine glänzende Oberfläche gab und in der es ihm nicht möglich, nur schöne Farben zu geben ohne jene menschliche Schwere, die er ihnen verleiht. So wie ein kleiner Bürger wohl zärtlich die Stickerei der Ahne, ein „biblot“, bewahren wird — indes er nie einen Laden beträte, sich einen köstlichen Brokat zu kaufen. Er wird ihn höchstens als schönen Eindruck mit sich tragen und besitzen.

So ist der arme Rousseau auch einer der wenigen wahrhaft Reichen, die einen Eindruck vollauf zu besitzen vermögen. Ein Leben lang trägt er die kurzen mexikanischen Erlebnisse mit sich herum, sich ihrer eines Tages visionär zu erinnern, nur anders nun: sie sind ein Bild geworden.

Weil seine Bilder aber, nun dazu geworden, eine so schöne qualitätvolle Malerei aufweisen, hat der Tote ein Anrecht darauf, mehr als ein liebevolles Wort und ein gütiges Lächeln zu ernten. Das, was er uns über sein zärtliches Wesen und großes Menschentum hinaus hinterlassen, erträgt den kälteren objektiven Blick des Betrachters sehr wohl. Und wir können seine Bilder neben die der wenigen Großen hängen, um sie daneben zu dulden und sie miteinander vergleichbar zu finden. Den Maßstab der Echtheit ihres Materials werden wir befriedigt sinken lassen, denn er fand die köstliche Leistung eines ungeschulten, aber gepflegten Handwerks.



Henri Rousseau. Schlangenbeschwörerin. / Bes.: Rob. Delaunay, Madrid.



Henri Rousseau. Tigerkampf. / Bes.: Rob. Delaunay, Madrid.

Aber hier ist weit mehr. Mehr als diese „peinture — peinture“, die zu loben und lieben wir nicht aufhören werden: Hier ist eine Harmonie erreicht zwischen jenen Arten der Malerei, die wir die artistische und die gedankliche nennen. Hier ist etwas erreicht, das wir vermittelnd zwischen einen Corot und einen Schwind einreihen dürfen.

Nicht finden wir nur qualitätvolle Malerei, die sich nebensächlich eines Objekts bedient, auch ist es nicht bloßes Schwingen des Gemüts vor der Gestaltung, das sich nun malerisch äußert. Nein, Malerei hat hier jene Inhaltsschwere erreicht, weil ein Verantwortungsvoller des Glaubens war, die Qualität dürfe nicht allein im Farbenspiele sich äußern, vielmehr sich erstrecken auf den Inhalt des Bildes. Und nun hat beides das Maß voneinander und ist voll schönen Ausgleichs.

Hier hat die Natur in einem kindlichen Wesen etwas so reifes erschaffen, wie es geschulter und hoher Geist in seinen Theorien erträumte und wir es nur im griechischen Wesen vervollkommnet finden.

Seit Rembrandt aber haben wir vergeblich diesen Maler ersehnt.

— — — Es ist eine der großen Harmonien des Lebens verklungen und nur eine Fuge ist uns geblieben in diesen Bildern.

Seit Jahrhunderten unvereinbares, rasse- und wesensverschiedenes wurde hier in einem Wesen vereint. Und in dieser einen malenden Hand wie vom Vater die beiden verschiedenartigen Söhne mit gleicher Liebe gepflegt, ihnen nämliche Güte entgegengebracht und sie aneinander gewöhnt, ihre Naturen ineinander verwoben.

Vielleicht können wir, die wir nach einem mörderischen Kriege wieder mit unserer kindlichen Liebe ins feindliche Land an sein Grab pilgern, es zu bekränzen, eine neue Hoffnung für der Völker Leben in jener Harmonie eines Friedlichen sehen und erbitten —?

Denn wir sind dankbar für dieses Bild, das uns vom Leben geschenkt.

Geben wir ihm den Rahmen, der es umschließt und wir haben auch hier mehr als eine schön gerundete Fläche, ein geschlossenes Werk: Wir erblicken ein vollendetes Leben!



Henri Rousseau. Spazierfahrt.

E. A. Weber

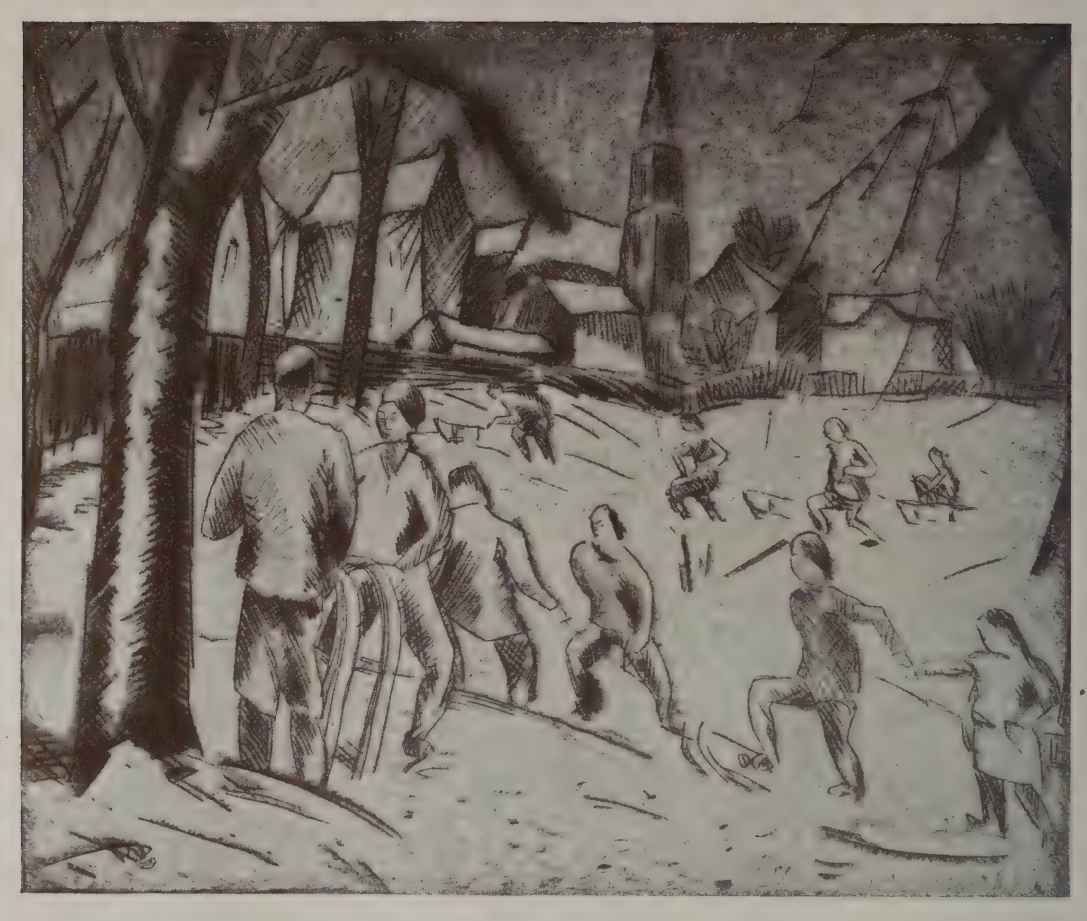
Mit 10 Abbildungen | Von KURT PFISTER

Die neue Kunstbewegung, der man den vieldeutigen, aber einprägsamen Namen Expressionismus gab, hat mit elementarer Gewalt die Generation, die damals, um 1910, zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahr stand, aus der Bahn geschleudert. Die diesseits standen, die Jüngeren, wuchsen zugleich mit dem neuen Wollen auf, und die Älteren waren, mit wenigen Ausnahmen, zu tief verwurzelt, als daß sie hätten erschüttert werden können. Die Bewegung, gleichviel wie man ihre tragende, dauernde Wirkung einschätzt, geschah wie Naturereignis und griff in gleichem Maß auf Dichtung, Musik, Tanz und Bühnendarstellung in Europa über. Es gibt in neuerer Zeit wohl nur eine geistesgeschichtliche Tatsache von ähnlich werbender Kraft: die vom Frankreich der Enzyklopädisten ausgehende Aufklärung.

Hier ist von dem Maler und Graphiker E. A. Weber die Rede, der 1887 in Aachen geboren wurde und nun seit Jahren in München lebt. Er vertritt beispielhaft die in den achtziger Jahren Geborenen. In den Jahren nach 1910, als er die Düsseldorfer



E. A. Weber. Seeblick. 1918.



E. A. Weber. Rodelnde Kinder. 1919.

Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig.

Akademie verlassen hatte, malte er, wie andere, Landschaften von einigermaßen impressionistischer Anschauung; wenngleich die Impression schon damals zu stilisierenden Tendenzen, in der Art, wie Hodler Berge und Seen bildete, neigte. (Ein schönes Beispiel ist die 1913 geschaffene Staffelseelandschaft.) Dieser Wille zur Festigung griff begierig nach den Formeln Cézanneschen Bildbaus. Die Kanten, die aus der Tiefe brechenden Wölbungen wurden mehr und mehr tragendes und organisches Gerüst. Malen heißt nun: dieses Gerüst farbig verwirklichen. Die Gebirgslandschaft mit dem einstürzenden Sonnenlicht von 1920 mag diese neue Einstellung bezeichnen. Hier bergen sich natürlich auch Gefahren; die vor allem, daß das farbige Schauen eine bequeme dekorative Formel ergreift.

Parallel läuft die Entwicklung des Graphikers. Frühe Radierungen suchen das Geschmeidige, Zerfließende der Umrisse. Die Impression wird freilich auch hier nicht mit radikaler Logik gewollt. Erinnerung an die Eindrücke japanischer Flächen und Konturen drängt sich ein. Und als dann im Jahre 1918 nach einer mehrjährigen, durch den Krieg verursachten Unterbrechung die Bemühung um den graphischen Ausdruck neu



E. A. Weber. Akt in Landschaft. 1919.

einsetzt, nimmt der Holzschnitt zunächst einen entscheidenden Raum ein. Der Holzschnitt, der, wie man seit dem Schaffen der „Brücke“ glaubte, am reinsten die neue Geistigkeit der Zeit verwirklicht. Jene schwarzweißen Flächenbewältigungen, deren Kanten und harte Kurven den Willen zur Unbedingtheit mit heftiger Stoßkraft ankündigen. Heckel vor allem mag technische und geistige Anregungen gegeben haben, von Süddeutschen Eberz. In etwas weist übrigens gerade die Graphik auf die rheinische Herkunft des Künstlers: in dem geschmeidigen schlanken, fast süßen Gefühl wirkt landschaftliche Bindung und Erinnerung stärker als die dogmatische Strenge der Richtung.

Der Anteil, den die Zeit jedem Schaffenden als weiterwirkende Kraft mitgibt, ist nunmehr verarbeitet. Die Richtung des Weges ist erkannt. Das nächste Jahrzehnt kann (und wird, so hoffen wir) den entscheidenden Durchstoß zur eigenen Form bringen. Die Situation ist beispielhaft für viele. Schon deshalb lohnte der Hinweis auf die Anstrengung und eine heute schon beträchtliche Arbeit.

Dadaismus

Von H. v. WEDDERKOP

Dadaismus iſt nicht auf der Welt, um vom Expreſſionismus zu erlöſen; er hat ſich nicht dieſe Spezialaufgabe geſtellt. Er hat überhaupt keine Spezialaufgaben und will ganz beſonders nicht erlöſen. Denn dies Wort mit ſeinem ungeheuren Mißkredit zu übernehmen, liegt ihm völlig fern. Er will nur ein — durchaus nicht beſcheidener — Hinweis ſein auf gewiſſe Dinge, die uns heute belaſten. Er iſt ein äußerſt diffiziles Gebilde, nicht ſo leicht und wirklich ſchwelgend zu erklären, wie der Expreſſionismus, wozu allein ſchon der Impreſſionismus zur Hälfte ausreicht. Dies natürlich, ohne die aufopfernde Tätigkeit expreſſioniſtiſcher Kritiker deswegen herunterzuſetzen. Denn Dadaismus will weder als Syſtem geboren und alſo begriffen ſein, noch will er zeitlich ſich eingereiht ſehen. Denn dann müßte er wieder erlöſen, was er nicht will. Der Expreſſionismus ſagt zwar, daß er nichts Beſonderes ſein wolle, da jede gute Kunſt Ausdruckskunſt ſei. Trotzdem ſcheidet er ſich merklich von ägyptiſcher, gotiſcher und Negerkunſt, die er zwar für nächſte Verwandte erklärt hat, die aber nicht die geringſte Ähnlichkeit mit ihm beſitzen. Von denen er aber Elemente und Alimente bezieht, die zu Zwecken ſelbſtändiger, ſorgenfreier Exiſtenz umgeſetzt werden.

Expreſſionismus iſt alſo eine Richtung. Dies iſt der Dadaismus nicht. Er iſt frei und unbelaſtet, er will nicht Kunſt primär, er behauptet nicht, daß Kunſt nötig ſei. Er behauptet, daß viele Kunſt vorangegangener Jahrhunderte ſehr ſchädlich war. Er ſieht in der Kunſt der Gegenwart nicht einmal etwas Problematiſches. Er ſieht vor ſich einen ungeheuren Wuſt, den ſich Europa aufgeſtapelt hat und den es mit Hilfe von Theoretikern durchforſcht, gliedert; ſyſtematiſiert. Dieſer Schutt wird nicht nur in Muſeen, Salons eingeführt, ſondern beeinflußt ebenſo die Gehirne und wirkt hier, eben wie er wirkt, nämlich bei jeder ſelbſtändigen Regung eine Aſſoziation erzeugend, vielmehr ſelbſtändige Regung durch unbotmäßige Wirkung der Vergangenheit verſtopfend.

Der Dadaismus will alſo Lebendigkeit, doch nicht in dem Sinne wie der Expreſſionismus, der ein Parzival, Snob reiner Torheit, Ausdruck will, alſo Ausdruck malt, d h. Anſchauungsunterricht einlegt.

Die erziehliche Tendenz des Dadaismus iſt nicht zu verkennen. Inſofern hat er Gemeinſamkeiten mit Peſtalozzi, Fröbel. Nur iſt Sinn und Methode anders, er will erziehen, doch mehr freundſchaftlich-harmlos, verabſcheuend jede Poſe, auch alles Begriffliche, das mit Kosmos, Religion, Weltgeiſt, Menſchlichkeit, Güte für den Expreſſionimus eine weit ſtärkere Rolle ſpielt als Malutenſilien.

Er iſt alſo nicht feſtgelegt, er iſt frei, unverſchuldet, unbeſchränkt. Er iſt nicht für oder wider den Untergang des Abendlandes, er braucht ihn nicht in Unruhe abzuwarten, die Margerite zu zupfen, ob er kommt oder nicht kommt. Er erlöſt in dieſem Fall von dem Gedanken, was werden ſoll. Wäre es nicht dageweſen und würde nicht gleich die heißhungrige Vorſtellung den Begriff feſtlegen, könnte man faſt ſagen, er wäre bukoliſch. Doch vor allem Dageweſenen ſchrickt er zunächſt zurück, weil es partielle oder gänzliche Lähmung bedeutet.

An vollendeter Geſundheit und Friſche hat der Dadaismus dringendſtes Intereſſe, faſt mens sana in corpore sano, nur eben anders (ohne das anhaftende Edle und Gemeſſene). Friſch, rotwangig, freundlich tut er alles, um ſich die ſchärfſte Erkenntnis der Gegenwart zu ſichern. Gar bald — um ſo zu folgern — erſchienen vor ſolchen Augen alle Muffigkeiten, Verſtocktheiten und Traurigkeiten augenblicklicher Welt. Er ſieht nicht nur



E. A. Weber. Anlagen. 1919.

das Griechentum des großen Pädagogen Büchſenſchütz, nicht nur die Humpenrenaiſſance, nicht nur die Akademie in Düſſeldorf, ſondern, da dieſe Dinge ſich zur Zeit in ihrer Wirkung beſcheiden, es intereſſieren ihn weit mehr parallele Erſcheinungen neueren Datums, die nur anders umgetan ſind. Hier ſetzt er lieber ein, da der Hieb mehr überraſcht, der Zuſammenbruch mehr gehört wird, gemäß ſeinem Prinzip der Lebendigkeit und ſeinem Drang nach Betätigung. Das Triumphgeſchrei der Durchſchnittsexpreſſioniſten, feldgrauer Menſchheitsapoſtel nach Wüſtenmarſch mit kosmiſchem Gepäck erkennt er als lahm. Er ſieht hier eine neue Akademie entſtehen, ſieht die Gipsabgüſſe der erſtarrten Begriffe, mit denen erſte Vertreter arbeiten. Er ſieht die Muffigkeiten des täglichen freudloſen Verkehrs der Intellektuellen untereinander. Es ſieht die tauſende falſchen Ideologien und ſie ſieht er am häufigſten. Er ſieht infolgedeſſen immer nur ein Wegdrücken inſtinktmäßiger Regungen, eine Tyrannis über die Gefühle; Walzen, deren Ablauf zu berechnen iſt, Maſchinen, die funktionslos ſind.

Seine Poſition iſt unendlich ſchwer. Mit drei Mann hoch die Welt umzugeſtalten, mit der er zusammenhängt: dies iſt wohl nirgendwo verſucht. Dazu dem Neuen mit richtigem Spürſinn den Weg zu geſtalten, abzuſchneiden nicht nur die dünnen Fäden zum Griechentum und zur Renaiſſance, ſondern auch die dickeren zu den Ägyptern, zur Gotik, zu den Negern und den Allfaden zur abſtrakten Kunſt. Die ganz Großen der Literatur und Kunſtgeſchichte zu entgöttern, ſie freundlichſt mit unter den Menſchen Platz nehmen und an Menſchlichkeiten teilnehmen zu laſſen — dies alles mit Dada auf der Flagge in dem kleinen Zuge: Man fühlt die Vermeſſenheit deutlich. Indeſſen ſagt er ſich, und dies hat er für ſich: Die großen Leute ſind herrlich aufgeflirrt, haben ihr feſtes Publikum, das ihr Gottesgnadentum anerkannt hat, alſo einen ſchönen langen Zeitraum gehabt, während deſſen ihnen eine rieſig bemeſſene Pauſchalſumme von Ehrungen zugefloſſen iſt. Der bezügliche Genius war alſo reichlich auf Vorrat verſehen, und eine magere Zeit mag ihn allmählich auf den wahren Wert zurückführen. Dadaiſtiſche Geſinnung führte Meiſſonnier und Anton von Werner auf richtige Geltung zurück. Der Unterſchied gegen heute iſt nur, daß die Bewegung eine bewußte iſt und Ehrfurcht als erkenntnishinderndes Element an ſich überhaupt nicht mehr anerkannt wird. Ein hübſches Beiſpiel iſt Voltaire, deſſen ungeheure Bandmenge nur Gewicht erhält durch die Nebenſächlichkeiten der contes, Pucelle, Henriade und einiger Briefe. Weniger gute Beiſpiele ſind Racine und Corneille, da ſie ſich ſogleich an Edelmut übernehmen. Die Parallelerſcheinungen in unſerem Land liegen auf der Hand. Rudolf Herzog iſt nicht gemeint. Gegen Maſſenhaftigkeit der Produktion und eine ſtarkgeſchnierte, aber leerlaufende Begeiſterung ſcheint alſo dem Dadaismus immer etwas vorzuliegen.

Der Name iſt albern, ſnobiſtiſch primitiv. Soweit iſt es immerhin gekommen, daß man auf unterſter Stufe neu beginnen muß, um mit Zartheit den wüſten Dingen zu begegnen. Doch Dada, erſtes lieblichſtes internationales Wort reinſter keuſcher Jugend, geweiht als Urſprüngliches durch ſein Annäherung an Papa, Mama, bedeutet heute ein ernſtes, ſchwerwiegendes Prinzip. Um auf Dada als Prinzip zurückzugreifen, muß, ſagt man ſich mit Recht, Ungeheures vorhergegangen ſein.

Die Hauptdadas ſind Märtyrer, weil ſie ihre Überzeugung, die Vielem den Rücken kehrt und nichts dafür anbietet, in keiner entſprechenden Weiſe für die Lebensbedingungen, denen auch ſie unterworfen ſind, verwerten können, wie es jeder ſogenannte Künſtler bis zu einem gewiſſen Grade mit ſeiner ſogenannten Kunſt kann. Sie laſſen ihr Metier liegen, halten beſtenfalls Vorträge, ſchreiben, verfertigen auch mal Werke dadaiſtiſchen Geiſtes, durch ſie ſich ſelbſt den Unſinn der Zeit fühlbarer machend. Die Anfänge der



E. A. Weber. Mit Genehmigung der „Gesellschaft für zeitgenössische Kunst", Düsseldorf. Im Cabarett. 1920.
Zu dem Aufsatz von Kurt Pfister „E. A. Weber".

Bewegung sind, trotzdem sie wenige Jahre nur zurückliegen, bereits legendenhaft unklar. Auf alle Fälle brach sie, das spricht für ihre Spontaneität, in den verschiedensten Gegenden zugleich aus, u. a. Anfang 1916 mit Arp in Paris, Picabia in New York, Max Ernst in Berlin. Es sind Leute von angenehmen Manieren, höchst einfach, endlich Leute, deren Benehmen, äußeres Gehabe den Grundsätzen entspricht, die sie vertreten. Kein einziger ist gebunden durch eine Voreingenommenheit. Sie sind weder für noch gegen den Besitz, Mangel an Besitz wird nicht zu Reklamediensten verwendet und ist kein Titel für nähere Beziehungen des Entblößten zu transzendentalen Dingen. Sie sind nicht für noch gegen den Kommunismus, Sozialismus, Individualismus. Doch haben sie eine primäre Liebe zum Unsinn, von Berufs wegen, da es für ihre Zwecke daran noch fehlt auf der Welt. Künstliche Häufung des Unsinns, das Zusammenführen an sich fremder Unsinnsgattungen zwecks Neubildungen, Hypertrophie, mit Hoffnung auf Platzen, dies scheinen wesentliche, dazu einfache gegebene Mittel für dadaistische Zwecke.

Sie haben alle die Superiorität des Humors als des die Festigkeit der Zustände durchbrechenden, sie auflösenden Prinzips. Ihr Witz ist oft nicht mehr als Gesinnung, nicht immer gestützt durch Talent. Wenn fünf Männer sich trotz Ankündigung von Wilhelm Tell auf der Bühne rasieren lassen und in den Abscheu des Publikums mischt sich



E. A. Weber. Erster Schnee. 1920.



E. A. Weber. Dreitorſpitze. 1920.



E. A. Weber. Madonna. 1919.

Zu dem Aufsatz von Kurt Pfister „E. A. Weber".

plötzlich ein Posaunenchor mit „O du fröhliche, o du selige", so ist das Gaudeamus igitur in den „Räubern", von den Jenenser Studenten einmal im Jahr im Weimarer Hoftheater angestimmt, auch schon halber Dadaismus; ebenso der Budenzauber. Auch Simultanvorträge halten nicht vor, entfremden auf die Dauer. Besser schon ist die Außerfunktionssetzung von Teilen geheiligter, weil gefälliger, scheinbar zusammengehöriger Gruppen, so wenn z. B. Laokoon übermüde aus der Gruppe austritt. Auch Bellchöre, die Tristan Czara dirigierte, sind nicht die Mittel, um das Publikum auf die Dauer aufzurütteln. Es sind Schreckmittel, an sich nur angelegt, um das Publikum auf die Regelmäßigkeit seines Weges aufmerksam zu machen, doch nicht ungewohnt genug und meist nur als brüske Störung empfunden. Die Wirkung ist oft nur die, daß nachher alles mit gefestigterem Vorsatz zu weiterer Banalität fortschreitet. Es erhebt sich überhaupt die Frage, ob man die Masse der Menschen an der Verfolgung ihrer Banalitäten hindern soll. Das Volk in Holland, Belgien, Frankreich, Skandinavien, bei uns in Bayern, im Rheinland und an der Küste, das noch auf bestimmte Art von Belustigungen orientiert ist, wird keiner daran hindern wollen. Für die entwurzelten Teile von bestimmter Stelle Direktiven zu geben, wird vermutlich vergeblich sein, da die



E. A. Weber. Die Brücke. 1920.

Zu dem Aufſatz von Kurt Pfiſter „E. A. Weber".

natürliche Entwicklung den Weg vorſchreibt. Es bleiben alſo nur diejenigen über, die den Fehler haben, nachzudenken, Bücher zu leſen, Kunſt zu ſehen und zu hören. Auf dieſe beſchränkt ſich die dadaiſtiſche Bewegung, die in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht. Daß eine ſo umſtürzleriſche Bewegung, die keinerlei Ausdruck, keinerlei Vorliebe, keinerlei Richtung hat, ſondern ſtatt auf eine Änderung des Kunſtwerks auf eine fundamentale Änderung des Menſchen ausgeht, nicht beliebt iſt, iſt ohne weiteres klar. Zumal ſie zur Propagierung ihrer Ideen nicht die großen Quantitäten Salbe verwendet, die Kunſtrichtungen für ihr hemmungsloſes Vorwärtsglitſchen brauchen, ſondern luſtig, völlig unſentimental, ſyſtemlos und ganz intuitiv vorgehen, die Krücken der Begriffe und Vorurteile in die Luft fenſtern. Hier fehlt dem Theoretiker für ſeine edel gefaßte, bzw. elementare Leidenſchaft jede Angriffsfläche, und das mag er nicht.

Die dadaiſtiſche Idee iſt auf kein Objekt, keine Lebensverhältniſſe beſchränkt. Dieſe Uferloſigkeit bringt ihr die Nachteile, die jeder große, nicht mehr überſehbare Umfang einer Bewegung hat. Dies iſt längſt erkannt und deshalb beſchränkt ſich die eigent-

lich dadaiſtiſche Bewegung auf den Kulturdada. Der politiſche Dada iſt natürlich ein Unding, genau ſo albern wie wenn man den Handel- und Wandeldada einführen wollte. Von allen Dingen, die praktiſche Zwecke verfolgen, Dingen, die ſchlüſſig ſind, errechnet werden können, hält ſich der Dada grundſätzlich fern. Ihn intereſſiert nur Unbeweisbarkeit, nur Gefühlsmäßiges; ein Andersſeinkönnen muß ihm Anreiz ſein. Letzter Urſprung ſeiner Betätigung iſt ſchließlich doch künſtleriſcher Trieb.

Doch wo fängt heute die Kunſt an und wo hört ſie auf? Die Kulturwelt, unabläſſig beeinflußt von greulich ſchillernden Mitteln, iſt heute bereits ſoweit gediehen, daß ſie Kunſtbeamte kennt, an Akademien, Staatstheatern uſw. mit Penſionsberechtigung. Wenn der Staat im übrigen die Gehälter nicht zahlt, ſo iſt es das Publikum, indem es, von unmaßgeblicher Seite beſchwätzt und ſuggeriert, Säle anfüllt, Bücher und Bilder herdenweiſe kauft. Suggeſtion des hochangeſehenen Namens oder auch der Zeit (Oſtaſiaten, Ägypter, Gotik feſt, Griechen, Renaiſſance ſchwach, Barock belebter). Dada ſieht hierin Mißſtände. Er dispenſiert einen großen, den größten Teil der Kulturmenſchheit von der Beſchäftigung mit Kunſt überhaupt, nimmt dieſem Teile alſo eine ſchwere Bürde freundlich ab. Von dem Reſt verlangt er dadaiſtiſche Geſinnung, die nichts weiter bedeutet als Selbſtkritik mit Exekutive gegen ſich ſelbſt.

Die Welt braucht alſo nur zu begreifen. Dann iſt der Dadaismus nicht mehr gefährlich, ſondern liebenswert, und fällt vielleicht auch mal als reife Frucht unbemerkt vom Baum, bleibt liegen und verfault.



E. A. Weber. Zu dem Aufſatz von Kurt Pfiſter „E. A. Weber". Stillende. 1920.

Kunstsommer in Paris

Von ADOLPHE BASLER-Paris

Mit 7 Abbildungen

Das abgelaufene Jahr war reich an künstlerischen Manifestationen. Die beiden Retrospektiven Cézannes und Renoirs, in der Galerie Bernheim jeune und bei Durand Ruel, gewährten uns wieder einmal Bewunderung des strengen, fast tragischen Genies des Meisters von Aix und herzliche Freude an dem wundervollen Erlebnisse jener Kunst, mit der uns der Maler der glücklichsten Gesellschaftsklasse jenes aufgeklärten Bürgertums der dritten Republik verwöhnt hat, die Renoir sein Leben hindurch gemalt hatte. Keiner war wohl mit so viel leidenschaftlicher Inbrunst Maler, wie dieser von Siechtum gekrümmte Mann, dem Vollard jetzt einen Band widmet, der in seiner Art allen Kunstschriftstellern als Muster gelten könnte [1].

Vollard hat die Klugheit, nur das mitzuteilen, was ihm der Meister über Kunst und Künstler enthüllt, und es wird gewiß von größtem Interesse sein, gewisse Stellen seines Buches hier wiederzugeben: „Es gibt Leute, die nur für das Neue schwärmen" — sagt Renoir — „ich dagegen liebe das Alte. Ich liebe die alten, so heiteren Fresken — alte Fayencen und die Patina alter Gewebe . . . es ist kein leerer Wahn um die Patina der Zeit — der Nachdruck liegt wohl darauf, daß ein Kunstwerk auch diese Patina verträgt — denn nur die bedeutenden Werke vertragen sie." . . . oder weiter: „Fortschritt in der Malerei!" — etwas, was ich nicht zugebe. Es gibt da keinen Fortschritt, weder im Ideellen noch im Verfahren. Eines Tages wollte ich — sehen Sie — das Gelb meiner Palette ändern — gut! — ich habe mich zehn Jahre darum umsonst gequält. Schließlich ist die Palette der heutigen Maler dieselbe wie die der Pompejaner — wie die Poussins, Corots oder Cézannes: ich will sagen, sie ist nicht reicher geworden. Die Alten benützten Erdfarben, Ocker, Beinschwarz. Mit diesen läßt sich alles herausbringen. Man hat wohl versucht, einige andere Töne hinzuzufügen; aber wie leicht hätte man ebenso darauf verzichten können! So habe ich Ihnen von der großen Entdeckung gesprochen, die man zu machen geglaubt hat, als man Schwarz durch Blau und Rot ersetzte. Doch wie weit entfernt ist diese Mischung, die Feinheiten eines Beinschwarz zu geben — das im übrigen dem Maler die Mühe spart, Mittag um 14 Uhr zu suchen. Mit einer beschränkten Palette konnten die Alten ebensogut wie die von heute malen (man muß ja schließlich höflich gegen seine Zeitgenossen sein), aber das steht fest, was jene gemalt haben, ist doch solidere Malerei."

Wenn ein Bonnard, dessen Ausstellung bei Bernheim jeune unsere Bewunderung erregte, oder ein Matisse die Tradition Renoirs bedeuten, hat sich Derain ganz dem Kulte Corots geweiht.

Alles deutet im übrigen darauf hin, daß Corot der Schutzpatron der heutigen Malergemeinde wird. Ein Wahrheitsfanatismus macht sich überall in der Malerei geltend, und man begrüßt mit Freude solche Ausstellungen, die zu sehen übrigens ein wahres Glück bedeutete, wie jene der holländischen Meister. Diese künstlerische Offenbarung fiel gleichzeitig mit der Ingres-Ausstellung zusammen — man war daher um so geneigter, zwei wesensfremde Kunstarten einander gegenüberzuhalten.

[1] Ambroise Vollard: Renoir avec onze illustrations hors Texte dont, huit phototypies (Paris, Les Editions G. Crès et Cie. 1921).



André Derain. Kopf einer Italienerin. 1921.

Ingres erscheint, nachdem ihn eine Generation fast verleugnet hatte, von der heutigen wieder in Ehren rehabilitiert.

Ingres ist der Klassiker, der wie Poussin oder Corot eine Grundmauer im Gebäude jener großen Malerkultur darstellt, die stets ein Abglanz französischen Lebens war. Man kann in den Geist dieser Kunst nicht eindringen, ohne einen Ingres, einen Poussin oder einen Corot zu verstehen. So ist es das Schicksal der heranwachsenden Generation, wieder ihre Blicke nach den Museen zu richten und das Groteske sowohl wie den Intellektualismus zurückzuweisen — diese zwei unzertrennlichen Elemente, die in der Kunst unserer Tage ausschlaggebend waren.

Man scheint am Ziele jener Ästhetik angelangt zu sein, die Nietzsche, der Groteske, Pessimismus, überhaupt alles, was nicht direkt sinnliche Verschönerung der Natur bedeutet, mit Häßlichkeit identifizierte — die „Entsinnlichung der Kunst" nannte.

Das Groteske, das in der heutigen Kunst überwiegt, ist im Grunde nur die wahrste, die universellste Ausdrucksform, die ebenso den Primitivismus unserer Zeit charakterisiert, wie sie in ähnlich analoger Weise im 7. und 6. Jahrhundert in Griechenland oder im christlichen Mittelalter das stärkste Moment in der Kunst bildete.

Das Groteske in der Geschichte der Kunst ist bloß eine Phase des menschlichen Geistes, das Streben nach dem Ideal, und durch eine Form, die ungelenk und ungeschickt er-



Jean Marchand. Weibliches Bildnis.
Galerie Marseille.

scheint, doch nur die Vorstufe reifer Kulturen, deren Glanz wiederum den Keim nachfolgender Dekadenz in sich trägt.

Ist es nicht gerade das Groteske, das mit am stärksten die eruptive Kunst der letzten Jahre, die sich von allem Traditionalismus emanzipierte, charakterisiert?

Wir verstehen heute die Abneigung unter Ludwig XIV. gegen die Kunst der holländischen Meister.

Die Kunst eines Rembrandt ist doch grundverschieden von der eines Raffael.

Raffael, der Träger antiker Tradition, hat die gleiche allgemeine Schönheit ausgedrückt, indem er die gleichen großen idealen Formen anwandte, die das alte Griechenland den byzantinischen Mosaikbildnern vermacht hatte, die diese ihrerseits den Primitiven übermittelten und deren Lebenskraft sich über Giotto-Masaccio bis auf Raffael erhielt, um noch nach Jahrhunderten als Kanon einen Ingres zu verführen, der in seiner Art bildnerisches Schaffen auf das antike Muster als auf das Vollendetste zurückführen zu müssen glaubte.

Die Kunst Rembrandts dagegen ist dieser Art so wesensfremd wie etwa die Shakespearesche Tragödie der Sophokleischen fremd ist.



O. Coubine. Frau aus Avignon.
Galerie Bourgeat.

Bei Rembrandt wirkt die Magie des Alchimiſten; es iſt eine ganz beſondere Kunſt, und dabei doch ſo konkret im Weſen und derart allgemein menſchlich, daß man ratlos dem Zweifel gegenüberſteht, ob man ſie jener abſoluten Schönheit idealer Formen, die man als klaſſiſche bezeichnet, vorziehen oder ſie auch nur gegenüberſtellen darf.

Solche ganz gegenſätzliche Äſthetik bietet das Bild der Ausſtellung von Ingres. Hier herrſcht ein allgemeines Formideal. Die Linie der Kontur iſt grundlegendes Element. Die Farbe iſt konventionell, die Modellierung flach; aber welcher Scharm in der Zeichnung! Man möchte glauben, die Senſualität eines Kalligraphen chineſiſcher Erotik hätte dieſe Arabeske belebt. Das iſt eine ganz ſonderbare Senſualität, faſt verwirrend, halb chineſiſch, halb franzöſiſches 18. Jahrhundert.

Gewiſſe Bilder ſcheinen zwar vergrößerte Miniaturen, andere dagegen ſind wahre Wunderwerke der Malerei — bei denen die Farbe nur zarte Begleitmuſik der Melodie der Zeichnung iſt — die aber, harmoniſch abgeſtimmt, dem Wohllaut der ſinnlichen Formen in göttlichen Kadenzen ſchmiegſam folgt.

In ſeinen Bildniſſen paart ſich dem lieblichen Scharm unheimliche Schärfe des Ausdrucks und macht ihn zu einem ganz einzigartigen Pſychologen.



Marcel Gromaire. Porträt der Großmutter.
Galerie La Licorne.

Als ich die Ingres-Ausstellung verließ, fand ich das, was Gauguin von dem Meister sagte, zutreffender als je zuvor. „Es ist ganz richtig, daß Ingres trotz seines offiziellen Charakters sicher der am wenigsten verstandene Künstler seiner Epoche war, vielleicht galt er gerade deshalb als offiziell. Man sah nicht den Revolutionär, den großen Konstrukteur in ihm; deshalb machte er auch keine Schule. — — Ingres starb, aber wahrscheinlich schlecht verscharrt steht er heute lebendig vor uns da, nicht als ein Offizieller, sondern ganz außerhalb solcher Klassifizierung. Er konnte nicht der Mann der Majorität sein.“ —

Aber welche Enttäuschung bot uns die Ausstellung Picassos, der gerade in den Fußtapfen Ingres' schreiten will, um bei einem recht peinlichen Manierismus zu landen. Die letzten Bilder Picassos bei Paul Rosenberg sollten klassisch anmuten. Man war eher versucht, zu glauben, sie stammten aus der Bologner Schule, sie schienen eher Kinder eines Annibale Caracci als die eines Ingres. Hoffen wir, daß diese Arbeiten nur eine Durchgangsphase für Picasso sind und der Künstler sich wieder zu sich



Per Krohg. Der kleine norwegische Hafen.
Galerie La Licorne.

selbst zurückfindet, wenn er sich einmal diesen aufdringlichen Manierismen entzogen haben wird.

Wenden wir uns den Jüngeren zu, die mehr Freimütigkeit in ihrer Kunst zeigen.

Doch will ich mich heute damit begnügen, jene zu erwähnen, die, wie Derain, Marchand, Coubine nach Corot hin orientiert sind, das heißt nach einer Kunstart, die bei äußerer Schlichtheit voll Wissen ist — oder von jenen sprechen, die anderen Richtungen zustreben und sich um Dunoyer de Segonzac gruppiert haben, sei es um einen jungen Künstler Namens Gromaire, dessen Ausstellung in der Galerie „La Licorne“ uns ein wahres Malertemperament enthüllt hat — das zwar noch ein wenig verwirrt erscheint, aber in der Malerei eine schöne, kräftige Matière anstrebt.

Noch ist in seiner Kunst viel Mechanisches zu verspüren, aber ich stehe nicht an, zu behaupten, daß man von diesem Maler Werke einer vollkommen neuen Substanz zu erwarten hat.

Schon auf der Ausstellung der Independants konnte man auch sonst die Tendenz nach malerischer Matière sich vorbereiten sehen.



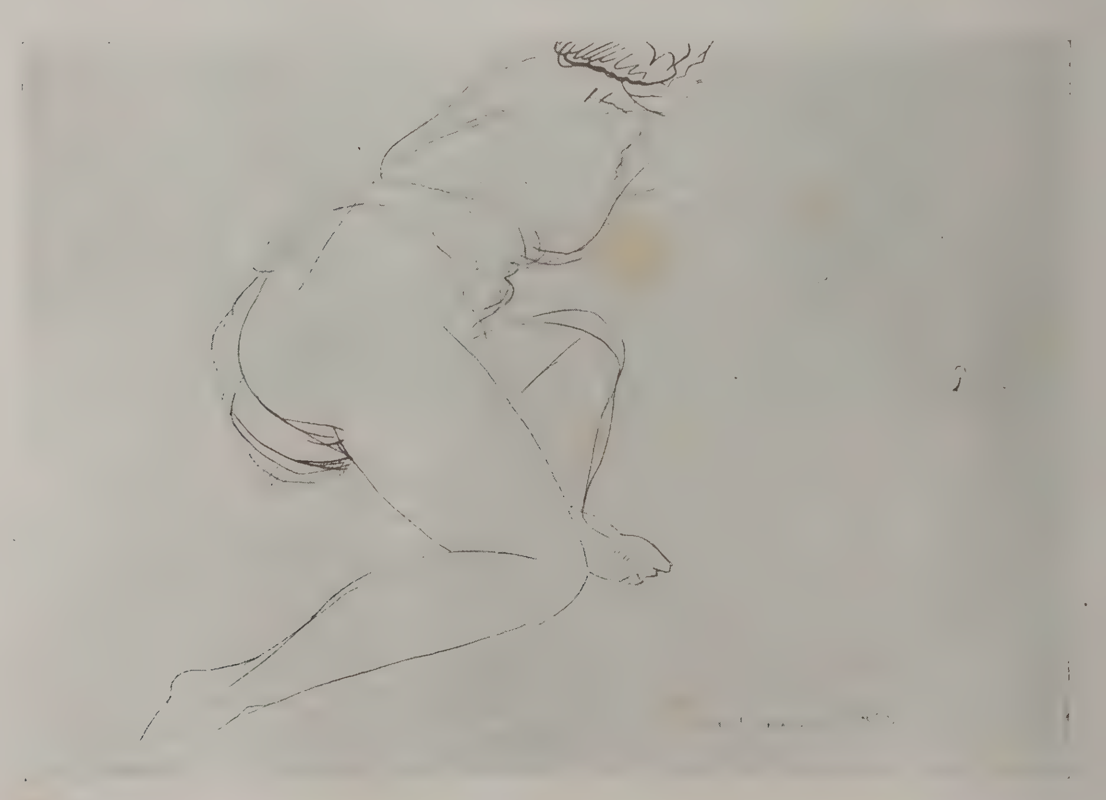
Maurice Utrillo.
Sacré Cœur à Montmartre.

Galerie Weill.

Dort waren Segonzac, Luc Albert Moreau, Dufresne die Schrittmacher dieser Bewegung. Spürt man bei diesen wie bei Gromaire Zurbarans oder Rembrandts Schatten schweben, so kann man sich nicht dem Eindrucke verschließen, daß auch die Meister von 1830 neuerlich als Vorbilder an Bedeutung gewinnen, und man konstatiert dieselben Recherchen bewußter Schlichtheit wie bei den Anbetern Corots: Derain, Coubine, Marchand, Portal, Riou, Kars, Uter, Gimmi.

Nur einen Maler gibt es da, der aller Einreihung widerstrebt — es ist Utrillo. Seine letzte Ausstellung bei Mlle. Weill zeigt diesen sonderbaren Menschen immer der alten Liebe hingegeben — Pariser Straße und Faubourg. Unermüdlich sieht er sie an und malt sie, und stets mit neuem Reize. Seine Landschaften werden von Malern heute ebenso geliebt wie die des Zöllners Rousseau. Als moderne Malerei haben sie wirklich etwas Sonderbares. Sie sprechen des Ästhetikers Raffinement ebenso an wie simpler Leute Geschmack. Sie füllen würdig ihren Platz in der Sammlung eines Robert de Rothschild — eines der größten Sammler — wie in der kleinen Montmartrekneipe, wohin der Maler kommt, um ein Glas zu trinken. Er ist der Maler von Paris — nennt man ihn doch den Guardi von Paris.

Dieser Bericht sei mit dem Hinweise auf die Ausstellung des Norwegers Per Krohg geschlossen, der durch die Frische einer äußerst originellen dekorativen Begabung sehr bemerkenswerten Erfolg hatte.



Dunoyer de Segonzac. Zeichnung.
Galerie Marseille.

Ernſt Barlach

Von HANS FRIEDEBERGER
Mit 14 Abbildungen

Niemals iſt es bei einem Künſtler ſo gleichgültig geweſen, woher er im bürgerlichen wie im künſtleriſchen Sinne kam, wie bei dem Holſteiner Barlach. Das Atelier Dietz, in dem er an der Dresdner Akademie arbeitete, ſpricht ebenſowenig aus ſeiner Kunſt wie Paris, und ſelbſt dem ruſſiſchen Aufenthalt, den man gern als das entſcheidende Erlebnis darſtellt, kommt wohl kaum mehr als auslöſende Kraft zu. Wenn er in Rußland zum erſten Male jene breite Lagerung der ſeeliſchen und körperlichen Kräfte wirklich vor ſich fand, ſo ſah er ſie doch wohl nur deshalb, weil er ſie längſt innerlich geſehen und gefordert hatte, und er hat wie jeder große Künſtler, der aus einem fremden Lande etwas heimbringt, letzten Endes nur die Beſtätigung deſſen gefunden, was in ſeinem Weſen bedingt war.

So bleibt denn für das Unternehmen, ſich mit der Barlachſchen Kunſt auseinanderzuſetzen und ihr die Geheimniſſe ihres Weſens abzugewinnen, nur das Werk ſelbſt, und hier findet der Verſuch freilich ein breites, ausgedehntes Material vor; aber in ihm iſt eine ſtiliſtiſche Veränderung über Jahrzehnte hinweg kaum nachzuweiſen. Bei aller ſorgfältigen Beobachtung handwerklicher Überlieferungen iſt Barlach von Anfang an fertig, geſchloſſen, immer erkennbar, von einer ſolchen Einmaligkeit, daß zeitweiſe der Gedanke an ein Spezialiſtentum, die Furcht, er könne einer Manier verfallen, aufkommen konnte. Die Befürchtung war glücklicherweiſe unberechtigt, und die Geſundheit und Urſprünglichkeit, die Tiefe und Breite der Barlachſchen Kunſt wird durch nichts beſſer gekennzeichnet als durch die Tatſache, daß dem Künſtler an der Schwelle der Fünfzig der entſcheidende Schritt geglückt iſt, mit dem er aus einem Zuſtande der Beharrung wieder in das freie Feld eines neuen Anfanges tritt. Aber für die Betrachtung und die Deutung der Eigenart des Künſtlers iſt man auf den großen Komplex der früheren Werke vor allem angewieſen, und hier gilt es herauszuholen, was möglich iſt.

Die ſelbſtändigen Anfänge Barlachs liegen in der Porzellanplaſtik (Abb. 1), die ſeinem Gefühl für geſchloſſene Flächen und für die feinſten und erregendſten Spiele des Lichtes entgegenkam. Er hat hier zunächſt rein dekorativ und rein formal ſeine Fähigkeiten ſpielen laſſen können, hat ſeine Meiſterſchaft, die Form im großen zuſammenzuſchließen und dennoch in einem unendlichen Reichtum aufleuchten zu laſſen, entwickeln dürfen, und hat dann ſchließlich auf der Höhe ſeiner Leiſtung in der Bildnisbüſte der Frau Durieux (Abb. 2) noch einmal die an dieſem Material erworbenen Fähigkeiten einer größeren Aufgabe dienſtbar gemacht. Aber es blieb, vom Material her, in dieſer Gattung von Arbeiten ein Reſt von Spiel, ein Stück Kunſtgewerblichkeit, und er hat denn bald ſelbſt dieſe Art verlaſſen, in deren wenigen Werken er nicht über die Schilderung einer freilich eindrucksvollen Exiſtenz, eines beruhigten, freilich meiſt auch ein wenig veräußerlichten Weſens hinausgekommen iſt.

Immerhin nahm er von der Tätigkeit als Porzellanplaſtiker manches mit herüber in die Holzplaſtik, der jahrelang ſeine beſte Schaffenskraft gewidmet war. Die Freude an der Belebung der Oberfläche, die Fähigkeit, auf ungebrochenen Flächen, mit Hilfe einer beſonderen, auf kurze Griffe eingeſtellten Meißel- und Meſſerführung das Spiel von Schatten und Licht, von Grat und Tiefe in all ſeinen Reizen ſchimmern zu laſſen, ſteht im engſten Zuſammenhang mit jener erſten, halb handwerklichen Kunſtübung. Dazu kommt aber etwas ganz Neues: Der Ausdruck, der ſeeliſche Inhalt ſeiner Darſtellungen iſt nun, in dem neuen Material und bei der neuen Schaffensart, entbunden. Überall,



Abb. 1. Ernst Barlach. Musikanten. Porzellan.

in jedem einzelnen Werk, fällt eine starke Erregung auf, die eigentlich zu einem nicht ausgeglichenen Zwiespalt in der Wesenheit dieser Gestalten führt: Mit einer Massigkeit, einer fast unglaublichen Ungebrochenheit der äußeren Form verbinden sie eine innerliche Bewegtheit, die sich nicht nur in den bewegten, sondern mindestens ebenso überzeugend in den vollkommen stillgestellten Figuren ausspricht. Dabei geht Barlach mit der Gebärde sparsam um; er löst die Gliedmaßen kaum vom Körper ab und nimmt mitunter nicht einmal Anstand, Teile, die jedem Künstler die sprechendsten sind, wie Stirn, Augen, Hände, Arme dem geschlossenen Umriß und der gedrängten Form zuliebe zu verdecken, wenn sie für den erstrebten Ausdruck unwesentlich sind, oder wenn gar die Verdeckung den Ausdruck steigern kann (wie z. B. bei dem Schläfer, Abb. 3, wo gerade die Verdeckung der eigentlich redenden Formen im Kopfe die Erregungslosigkeit und schwere Tierheit der Figur unterstützt). Aber wo er dann eine Gebärde gibt, ist sie auf ihren letzten funktionellen Sinn zurückgeführt, ist sie jeder spielenden und ornamentalen Verbrämung entäußert, und was so für das Formale gilt, gilt auch im gleichen Maße für den seelischen Wert, mag er nun das plötzliche Erschrecken gegenüber einer sphärischen Erscheinung (Abb. 4) geben oder das erregte Auffahren dessen, der sein Schwert zieht, oder mag er in den allerruhigsten seiner Werke den schweren Schlaf (Abb. 5) oder das fast tierhaft strömende Singen darstellen.

Gewiß, es gibt Vorbilder für diese Art der Vereinfachung, gibt Vorbilder für Auffassung und Formenkreis, selbst für einzelne Bewegungen. Die Gruppe der singenden Mädchen (Abb. 6) kann gerade in der Ausdruckskraft der lässig schweren Gebärde die Verwandtschaft mit Millet und vielleicht sogar die Herkunft von ihm nicht verleugnen,



Abb. 2.

Ernst Barlach. Bildnisbüste der Frau Durieux. Porzellan.

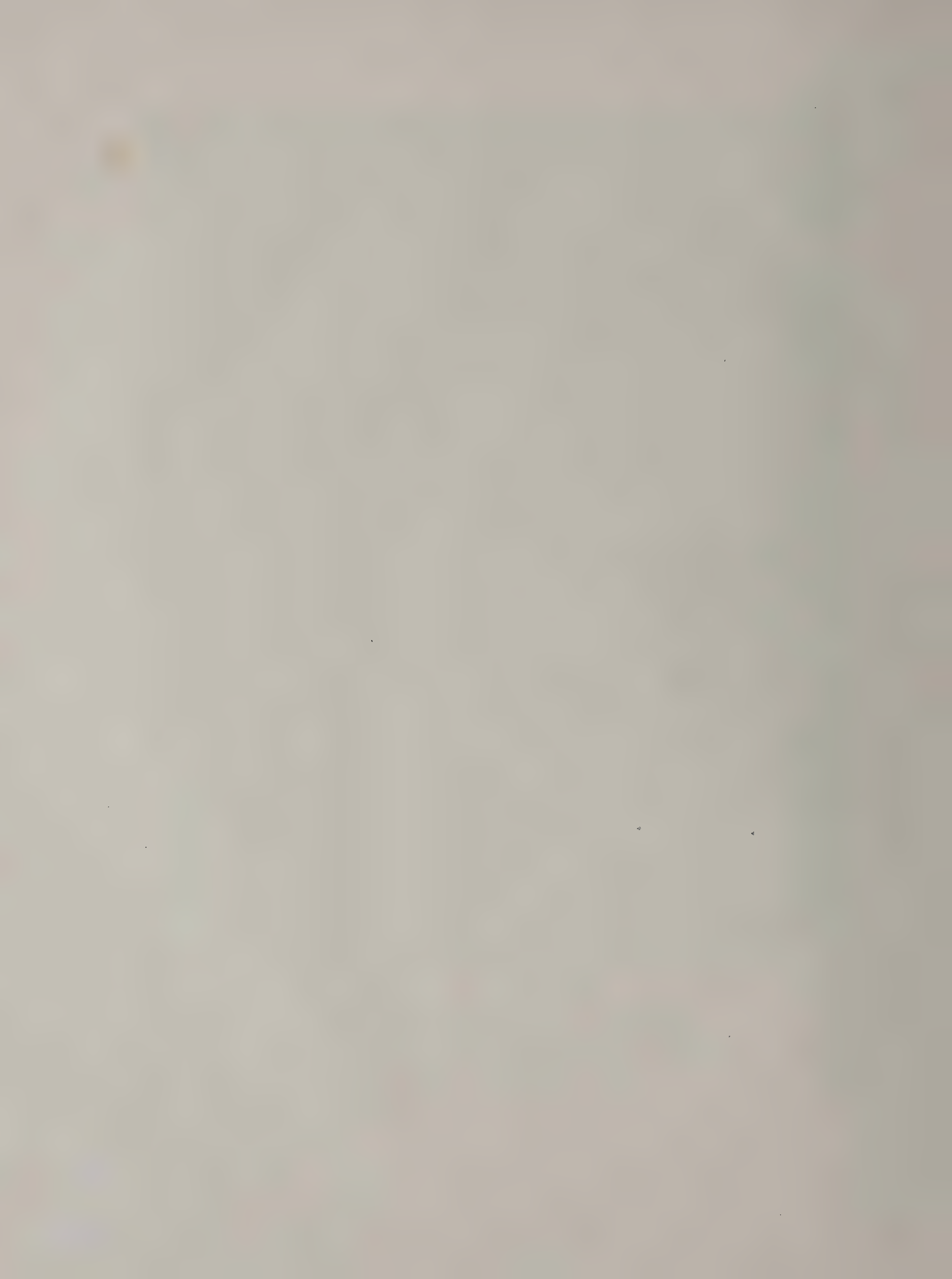




Abb. 3. Ernst Barlach. Schlafender Bauer. Holz.

der Schwertzieher (Abb. 7) hat seine freilich weniger nahen Verwandten im fernen Osten, und das Zurücksinken des Hauptes bei dem Träumenden (Abb. 8) hat schon Michelangelo so gesehen und gegeben. — Aber was ist mit einer solchen Feststellung geholfen? Wem gibt sie mehr als die äußerlichsten Zusammenhänge, als den Hinweis darauf, welche Künstler außer Barlach und vor ihm derlei Bewegungen beobachtet und in Ausdruck umgesetzt hatten? Gibt es nicht vielleicht über all diese — wenn auch noch so bedeutsamen — Einzelzüge hinaus andere, wesentliche Eigenschaften, Stileigentümlichkeiten, Wesenszüge, wie sie nur diesem Künstler, aber ihm durchgängig eigen sind?

Alle die Barlachschen Geschöpfe, auch die ausgesprochensten Rundplastiken, sind auf eine Hauptansicht abgestellt. Der große Lehrsatz der klassischen Bildnerkunst, gelebt von allen großen Meistern, gepredigt zuerst wieder in einer Zeit der Verwilderung von Hildebrandt, daß die wesentlichen Teile jedes Bildwerks in einer Ansicht klar hervortreten müssen, ist bei Barlach unbedingtes Gesetz. Jedes seiner Werke trägt seine unsichtbare Rückwand mit sich, jedes ist aber außerdem noch einem ideellen Rechteck eingefügt, das Grenzen und Halt für die Gestaltung abgibt. Und in diesem Rechteck, dieser Begrenztheit der Materie, regen sich die drängenden Kräfte starker Gebärden, Symbole seelischer Auftriebe, die sich an die Schranken der Außenwelt rüttelnd drängen. Überall innerhalb der Barlachschen Figurenkomplexe ist das, was spricht, die Diagonale. Überall ist das, was sie in ihrer Wirkung so ungeheuer steigert, die harte Begegnung mit der — wirklichen oder zu denkenden — Formschranke. Und überall ist das, was am stärksten in der Erinnerung haftet, die Empfindung von der Überschüssigkeit dieser drängenden, durch Schutt und Schichten zum Lichte drängenden Kräfte. Deutlich ist diese Entwicklung überall; nicht nur in der verlangenden Aufrichtung des Hauptes bei dem Träumenden, über dem die Vision in einer kaum jemals erreichten Illusion des Fluges dahinzieht, bei der Gruppe der Singenden, deren Linien zur Vertikale zusammenschießen, wie ihre Töne sich zum Akkord einen, am augenfälligsten in Arbeiten wie der Gruppe der Schlafenden, wo nicht nur die Gesamtkomposition, sondern auch jede Binnenform, wo Anordnung, Hervorhebung oder Verschweigung der Glieder demselben

Geſetz folgen. Und ein Blick auf die Zeichnungen lehrt, im einfacheren Material, dieſe Züge nur noch überſichtlicher erkennen.

Aber Barlach iſt ja nicht nur Plaſtiker, er iſt auch Dramatiker und dieſen Dramen zuliebe iſt er auch Illuſtrator geworden. Laſſen ſich von hier aus neue Aufſchlüſſe über den Künſtler und über ſein Werk gewinnen? Beſtätigen ſie das, was man aus den Plaſtiken herauszuleſen glaubte?

Die erſten Lithographien[1], in denen er ſein Drama zunächſt einmal unabhängig von der Bühne in die Sichtbarkeit umzuſetzen verſuchte, waren die zum „Toten Tag". Sie ſtehen der Plaſtik noch ziemlich nahe. Der Raum in ſeiner Begrenztheit ſpricht ein gewichtiges Wort, und in den Figuren iſt mehr Exiſtenz als Handlung, mehr ruhende Form als ausdrucksvolle Bewegung. Anders in der zweiten Lithographienſerie, in den Blättern zum „Armen Vetter". Waren die Blätter zum Toten Tag noch auf die Erſcheinung der Einzelfigur abgeſtellt, die wie auf einer Bühne auftrat, ſo geben die Blätter zum „Armen Vetter" den Zuſammenklang von Menſch und Landſchaft, das Gewirr verflochtener Menſchenmaſſen oder den Menſchen als Beſtandteil eines belebten Raumes.

Dieſe Entwicklung iſt natürlich bis zu einem gewiſſen Grade abhängig von einer ähnlich verlaufenden innerhalb der Dramen ſelbſt, und es könnte ſich wohl lohnen, dieſen Dramen ſelbſt etwas näher zu Leibe zu gehen, ob nicht vielleicht auch hier eine Erkenntnis für die Eigenart der Barlachſchen Kunſt zu finden wäre.

Man hat den literariſchen Schöpfungen großer bildender Künſtler immer ein gewiſſes Mißtrauen entgegengebracht und hat in ihnen, wenn ſie das Ausmaß gelegentlicher Betätigung überſtiegen, ſogar einen Einwand gegen die Größe der bildneriſchen Begabung, ja gegen ihre Echtheit ſehen zu dürfen geglaubt. Der Goetheſche Satz, nach dem der Künſtler nur bilden, aber nicht reden darf, hat ſich ſo im Bewußtſein eingefreſſen, daß eine literariſche Betätigung bildender Künſtler höchſtens als nebenſächliches Ventil einer ſeeliſchen Spannung gewertet und anerkannt wurde. Bei Barlach liegt der Fall aber denn doch anders. Was hier in den Dramen ans Licht will, iſt nach Art und Grad nicht verſchieden von dem, was in den Plaſtiken lebt. Die doppelte Weſenheit von Ruhe und Erregung, von äußerlichem Alltag und innerlicher brennender Beſonderheit lebt hier wie dort, nur daß all dieſe Erſcheinungen und Eigenſchaften um ſo vielfältiger gebrochen erſcheinen, als das Mittel der Sprache und die langſam ablaufende Zeit eine reichere und ſubtilere Auseinanderlegung geſtatten. Hier iſt nicht mehr nur die innerliche Beſonderheit, die zuckende Erregung der Seele, die ſtarke, wenn auch gehemmte Bewegung des inneren Weſens exiſtenzmäßig entgegengeſetzt der verhältnismäßig rohen, gleichmäßig gebundenen und laſtenden äußeren Form, hier iſt nicht mehr die Freiheit der ſeeliſchen Bewegung und ihrer einzig möglichen Ausdrucksform, der körperlichen Gebärde nur gehemmt durch ſtatiſche und funktionelle Hinderniſſe. Hier iſt vielmehr der ganze eigentliche und weſenhafte Menſch verſchüttet unter einer Konvention der innerlichen Form, gehemmt durch die Maſſe von Vorurteil, Übereinkunft und ſogar Lüge, und hier geht ruckweiſe die Entdeckung und Freilegung des Eigentlichen, Echten und Weſenhaften vor ſich, indem Schale um Schale vom Kern fällt, bis er in ſeiner ganzen Reinheit zutage liegt.

Wenn man Barlach einmal hier zu verſtehen geſucht hat, wo er ſich leichter finden läßt als in ſeiner bildneriſchen Kunſt, iſt man nicht mehr von dem Abſtand überraſcht, der zwiſchen der letzten der bekannt gewordenen bildneriſchen Arbeiten, der Figur eines gekreuzigten Chriſtus, und den früheren Arbeiten liegt. Alle früheren Barlachſchen

[1] Die Lithographien zu den Dramen ſind im Verlage Paul Caſſirer in Berlin erſchienen, mit deſſen Erlaubnis auch die Abbildungen dieſes Aufſatzes wiedergegeben ſind.



Abb. 4.

Ernst Barlach. Himmlische Erscheinung. Holz.



Abb. 5. Ernst Barlach. Schlafende. Holz.

Werke konnten ihren letzten Sinn nur aussprechen in dem Dualismus der hemmenden äußeren Form und der von innen herausstoßenden, gleichsam eruptiven Gebärde. Die Figur des Gekreuzigten mußte eines jeden derartigen Hilfsmittels entraten. Es ist eine Gußarbeit in Eisen, seinerzeit bestimmt zum Schmucke von Soldatenfriedhöfen. Ich weiß nicht, ob sie jemals für diesen Zweck verwendet worden ist, möchte es aber nicht glauben, da es sonst unbegreiflich wäre, daß von diesem Werke nicht eine ganz starke Welle ausgegangen ist.

Der Körper des Gekreuzigten ruht auf den übereinandergestellten Füßen, und die Last wird von ihnen ebenso stark gestützt, wie sie an den Armen hängt. Dadurch ist jede Zerrung vermieden, und der Gebärde des Körpers ist durch die leichte Biegung der Knie jede Gewaltsamkeit genommen. Die Innenformen sind, sowohl was die Muskulatur wie was das Knochengerüst angeht, sparsam und nur mit Rücksicht auf die funktionellen Teile behandelt, die Bewegung der Finger ist zurückhaltend und reißt den Ausdruck nicht übermäßig an sich. Das Schamtuch, ganz breit, mit wenigen Falten, die wie geschnitten wirken, schließt den Körper noch stärker zusammen und bildet zugleich linear die Vermittlung von den scharfen Formen des Rumpfes zu den weichen der Füße. Und über all dieser Zurückhaltung leuchtet nun aus dem Haupte all der Ausdruck, dessen dieser Künstler fähig ist. Auch hier ist mit der äußersten Sparsamkeit in der Einzelform verfahren (wie sehr, das lehrt am besten ein Vergleich mit der Zeichnung, die noch vielmehr Einmaliges, Zufälliges, Unausgeglichenes gibt), und die Dornenkrone betont



Abb. 6. Ernst Barlach. Singende Mädchen. Holz.

noch besonders in ihrer absichtlich dekorativen Unwirklichkeit die wahrhaft ausdrucksvollen Teile. Aus diesem Kopfe spricht tiefste Menschlichkeit und doch weit mehr als das: ein Erlebnis, das losgelöst ist in gleicher Weise vom Einzelnen wie vom Körper. Hier ist Expressionismus, wenn man denn diese Gattung als die Kunst des Seelischen, des innerlichsten Ausdrucks nehmen will, aber ein Expressionismus ohne jedes Programm, literarisch oder formal, ohne jede Anlehnung an vergangene Stile. Freilich, wenn man irgend einen Vergleich sucht, so kann man auf jene anonymen Arbeiten aus der romanischen Zeit verweisen, auf die Naumburger Arbeiten etwa. Aber das ist keine Ähnlichkeit der Form und noch weniger eine der Gesinnung (wofür man jetzt ja so gern Kunstwollen sagt), sondern eine Ähnlichkeit im Wert, in der Ehrlichkeit und in der Vertiefung. Und es ist möglich, daß in Zeiten, wo kein Mensch mehr den Namen Barlach kennt, dieses Werk gekannt und geliebt sein wird wie jene alten Meisterwerke, weil es, neben der — selbstverständlichen — bildnerischen Qualität, das besitzt, was den meisten Arbeiten unserer Zeit in ihrer überhellen Bewußtheit fehlt: weil es aus der Notwendigkeit eines innerlichen Erlebnisses kommt, weil es tief und rein und gläubig ist.



Abb. 7.
Ernst Barlach. Schwertzieher. Holz.



Abb. 8.
Ernst Barlach. Vision. Holz.

Das Dilemma des Schaffenden

Von EGON HOFMANN-Linz a. D.

Die Tragik unſeres Daſeins heißt Vergänglichkeit. Ihre Überwindung bedeutet den Triumph des Lebens. Unmöglich innerhalb der Schranken des Individuums, muß ſie über die Perſönlichkeit hinausgehen. In der Erhaltung der Art und der Gattung formuliert ſich nach Darwin das Grundgeſetz. Egozentrik — Univerſalität. Dieſe als höhere Stufe, weil darin der Schöpfergedanke enthalten. Die Zeugung das größte Werk, großartig auch dann, wenn ſie lediglich aus dem Trieb geboren, denn in ihr glüht der göttliche Funke.

So iſt die Kunſt in ihrem Urweſen nicht naturfremd, ſondern nur eine andere Erſcheinungsform des gleichen Gedankens. So wenig es befriedigt, unſer Sein ausſchließlich vom rationaliſtiſchen Standpunkt aus zu verſtehen, ebenſowenig können wir in das Myſterium der Kunſt auf dieſe Weiſe eindringen und auf ihre Tiefen ſtoßen. Unverſtändlich muß das Künſtlertum ſtets jenen bleiben, die darin nur eine andere Art menſchlicher Beſchäftigung ſehen. Eine Arbeit mit dem glücklichen Begleitumſtand, daß ſie den Ausübenden freut, ſonſt aber nichts anderes iſt als eine Täuſchung über den Jammer des Daſeins, ein Vergeſſen der Tage.

Der große Künſtler — und nur von ihm ſoll im folgenden die Rede ſein — iſt von Tragik überſchattet. Er will Grenzen zerſprengen, die ihm nicht nur von innen, ſondern auch von außen gezogen ſind. Seine Enderkenntnis iſt die Unzulänglichkeit, die Erfüllung bleibt ihm verſagt, ſein Weg heißt Sehnſucht. Harmonie iſt ſein Traum, Zerriſſenheit die Wirklichkeit. Nach Weininger ſind in jedem Individuum weibliche und männliche Teile vorhanden, die eine äquate Ergänzung verlangen. Uns ſcheint es wieder unmöglich, das Menſchliche vom Künſtleriſchen zu trennen — ein Unding, vom Phyſiologiſchen vollſtändig abzuſehen —, ſo kann es kein Zweifel ſein, daß die Erotik im Künſtlertum — erotiſch im Gegenſatz zum Sexuellen — ein weſentliches Moment ausmachen muß. Er iſt geiſtig genommen eine Art Hermaphrodit. Es iſt darum nicht ſonderbar, daß in der Kunſt dieſes Gebilde eine bedeutende Rolle ſpielte, nicht nur bei den Griechen allein, auch die Darſtellung der Engel hat das eindeutig Geſchlechtliche abgeſchafft. Kunſt iſt Zeugung und Empfängnis zugleich.

Der Mann iſt Anlaß, Erreger, die Frau Aufnahme, Träger. Er iſt der Beginn, ſie die Vollendung. Ihre Wurzeln ſind ſtärker in der Natur, daher die größeren Inſtinkte. Dieſe finden ſich auch beim künſtleriſchen Typus ſtärker ausgeprägt als beim normalen Manne. Er gibt wie dieſer, gibt ſich aber auch hin wie das Weib. Er hat den Willen, beſitzt aber auch den Trieb, ſeine Produktion geſchieht teils bewußt, teils unbewußt, beherrſcht vom Geiſt ſowohl als auch vom Gefühl. Hier ſetzt das Dilemma ein.

Im Anfang iſt die Idee. Aus dieſer wird das Werk geboren. Die Art der Geneſis iſt ſchon umſtritten, ein jeder formuliert verſchieden. Im Nachdenken wird die Kunſt geboren, ſagt Segantini. Ein anderer, daß der Künſtler beim Schaffen dumm ſein müſſe. Ausſprüche, die paradox klingen, in denen aber tiefe Wahrheit verborgen, man darf ſich nur nicht auf die wörtliche Auslegung beſchränken. Die innere Nötigung, die große Empfindung iſt wohl Vorausſetzung, aber ihr Produkt wird nur dann zum Kunſtwerk, wenn es in den Feſſeln der Gebundenheit bleibt. Der Künſtler kann Geſetze ſchaffen, aber er ſteht ſelbſt nicht darüber. Wohl hat er im Anfang ſein Werk, aber mit ſeinem Entſtehen wird er von ihm beſeſſen. Da die äußeren Geſetze der Optik am ſtärkſten



Abb. 9. Ernst Barlach. Zu dem Aufsatz von Hans Friedeberger „Ernst Barlach“. Zeichnung.



Abb. 10. Ernſt Barlach. Lithographie zum „Toten Tag“.
Zu dem Aufſatz von Hans Friedeberger „Ernſt Barlach“.

in der Farbe auftreten, iſt es logiſch, daß eine Zeit, die das Höchſte im inneren Ausdruck ſucht, zur Formulierung dieſer Sehnſucht zu graphiſchen Mitteln greift, weil die Abſtraktion von der Farbe dem inneren Willen größeren Spielraum gewährt. Auch wenn man die bildende Kunſt vom Standpunkt des Geiſtigen und der Weltanſchauung betrachtet, ſo kann man nicht herum, daß ſie mit Wirklichkeiten arbeitet, daß ſie aus der Natur, die wir mit den Sinnen wahrnehmen, ſchöpft, wenn auch ihr Zweck nicht die gewöhnliche Wiedergabe ſein kann. Die Erſcheinung kann umgeformt werden, aber ganz an ihr vorbeizugehen iſt Unmöglichkeit. Das ſind die Klippen für den Künſtler: Er will die Natur überwinden, will ihr aber nicht in das Geſicht ſchlagen. Er möchte über ſie hinausgehen und erkennt ſchmerzlich, daß er nicht imſtande iſt, ſie auszuſchöpfen.

Der Künſtler iſt ſich der Gefahren, die ihm drohen, bewußt, und ſo iſt ſein Schaffen ein ſteter Kampf, eine innere Schlacht und ein Streit mit der Materie. In ihm ſteckt die Unberührtheit des Kindes, er verfügt aber über die Gabe techniſcher Meiſterſchaft. Zwei Gegenpole, die kaum auszubalancieren ſind. Die vergangene Zeit überwertete das eine, heute überſchätzen wir vielleicht den ſeeliſchen Gehalt. Indem der Schaffende ſeiner Vollendung zuſtrebt, ſucht er nach dem, was ihm fehlt. Daher ſeine ewige Unzufriedenheit, daher die Tragik, nie abgeſchloſſen zu ſein und ſtets einem fernen Gipfel



Abb. 11. Ernſt Barlach. Lithographie zum „Armen Vetter“.
Zu dem Aufſatz von Hans Friedeberger „Ernſt Barlach“.

zuzuſtreben. Das Feſthalten des einmal Erreichten kann nimmermehr Befriedigung gewähren, ein Beharren auf dieſem Standpunkte wäre der Anfang der Routine, darum macht er hinter dieſe Entwicklung einen Strich und verläßt einen ſicheren Boden, auf dem er nicht „erliegen“ will wie ein Ritter des Mittelalters, den es von der Minne wegzog ins ungewiſſe Abenteuer. Aber kaum hat er ſich wieder neuen Zielen zugewandt und ſich notwendigerweiſe gehäutet, lauert ſchon der Zweifel, ob er nicht am Ende ſeine Perſönlichkeit aufgegeben, ob er nicht ein Spielball — wenn auch unbewußt — anderer, außerhalb ſeines Selbſtes ſtehenden Einflüſſe geworden wäre. Je größer ſeine Intelligenz, deſto größer die kritiſche Selbſtbetrachtung. Daher die Theſe, daß der Künſtler beim Schaffen dumm ſein müſſe.

Die Gefahr verläßt ihn nie, daß er bei ſtärkerer Betonung des einen, ein anderes Moment in den Hintergrund rücke, und der Zweifel, ob er auf ſolchem Pfade die richtige Spur verfolge. Dieſes Dilemma iſt heute ſtärker denn je, weil der Künſtler nicht nur auf die Stimme ſeines Inneren hört, ſondern die Außenwelt der Ausſtellungen, der Kritik, der Bücher und Zeitſchriften auf ihn einſtürmt, in jeder andere Poſtulate geſtellt werden, überall ein verſchiedener Maßſtab angelegt wird, ſo daß das Ergebnis nicht Klärung, ſondern Verwirrung ſein muß. Andererſeits wurzeln wir aber ſo ſtark in unſerer Zeit, daß eine Umkehr zu einſamem Anachoretentum unnatürlich und widerſinnig erſcheinen müßte, die ſonſt ein Ausweg aus dieſem Zwieſpalt ſein könnte.

Vordem war es leichter, nur auf die Stimme der Seele zu hören. Der Künſtler war Ausdruck ſeiner Zeit, ohne den Willen zu haben, ihr Führer zu ſein. Und wenn er ſich, wie zu den Zeiten der Renaiſſance, bemühte, die Grenzen ſeiner Erkenntnis zu erweitern, ſo glaubte er dies durch Empirik tun zu müſſen und verſuchte, die Kenntnis der Natur durch das Studium ihrer Geſetze zu vertiefen. Die Freude an dieſer Wiſſenſchaftlichkeit ging über das Künſtleriſche hinaus, die Hilfsmittel der Anatomie und der Perſpektive wurden bisweilen Selbſtzweck, ſchadeten aber der Größe ſeines Werkes nicht. Er hatte den Glauben und ſtrebte nach Wiſſen. Wir vermeinen aber das Wiſſen zu haben und bemühen uns um den Glauben. Sehen die Kluft, die zwiſchen beiden liegt, die Gegenſätze, die unvereinbar ſind, die eine Löſung niemals zulaſſen.

Theoretiſch muß dieſe Erkenntnis zu dem Ergebnis führen, daß die Linearperſpektive und die Anatomie, das Studium des Lichtes und der Luft der Beginn eines Verfalles ſind. Daher die Revolutionierung der jungen Kunſt, die abbrechen und niederreißen will. Sie vergißt aber, daß die Kunſt zu allen Zeiten innerhalb einer Konvention blieb und verbleiben mußte. Eine Überlieferung kann nicht plötzlich über Bord geworfen werden, eine Erfahrungsform nicht mit einemmal zerſtampft werden.

Der Kampf des Künſtlers um ſein Werk iſt ſchmerzlicher denn je. Er iſt vom Gedanken durchſeucht, iſt innerlich entwurzelt. Theoretiſch negiert er die Ziviliſation, die dazu geführt hat, iſt aber nicht imſtande, die Konſequenz zu ziehen. Der Katheder-ſozialismus iſt erheblich anders wie ſeine Ummünzung in die Praxis. Nur Gautama verließ ſein Weib und ſein kaum geborenes Kind, weil ihn die Familie an die Erde gefeſſelt hätte und er die Schwere des Irdiſchen abſtreifen wollte; er erlöſte ſich alſo nicht durch den Gedanken, ſondern vermittels der Tat. Wohl gibt es eine Reihe von Schaffenden, die unberührt von dieſem Dilemma ihr ſtilles Werk vollbringen, wie z. B. die Maler vom Schweizer Kanton Wallis, die ihren Bergen und dem Stamme, der ihnen entwächſt, leben. Aber ſo ſtark ſie ſind, kann man ſie vom Standpunkte der jetzigen Generation nur als Außenſeiter betrachten. Die Frage bleibt dabei offen, ob ſie nicht trotzdem oder ſogar infolgedeſſen höher zu bewerten wären.

Der Zwieſpalt des Schaffenden hat aber noch eine andere Urſache, die heute ſogar im Vordergrund zu ſtehen ſcheint und mit dem Ethiſch-Soziologiſchen zuſammenhängt. Der Geiſt der Kunſt wurzelt im Individualismus, der Ausdruck unſerer Zeit ſtrebt aber immer mehr dem Unperſönlichen zu. Dem Untergehen in der Geſamtheit — der Beginn der öſtlichen Orientierung. — Der Künſtler erkennt nur ſeinen Inſtinkt an, ſein innerſtes Fühlen. Aber da er ſein Wirken auf die Außenwelt projizieren will, entſteht die Verantwortlichkeit. Das iſt eine Hemmung, und dieſer Widerſtand, den er früher lediglich dem eignen Ich gegenüber hatte, wächſt zu einem ſolchen gegenüber der Zeit. Er will ſich in ſeine Epoche einreihen, beim Ausdruck dieſer bewußt mitſchwingen. Wir können nicht erkennen, ob dies eine Form künſtleriſcher Potenz darſtellt, denn es gehört, um eine Tradition fortzuführen, alſo Erbe zu ſein, ebenſoviel Kraft dazu wie zur Erneuerung. Wenn auch letzten Endes die Entwicklung unſerer Kunſt logiſch iſt, wiewohl ſie abgeriſſen erſcheint und ihre Konſequenz zuerſt darin auslebt, daß zunächſt zerſtört und vernichtet werden muß. So bedeutet das für den Schaffenden, daß er Opfer iſt und ſich bewußt zu einem ſolchen hingibt. Das iſt aber auch wieder ein Ausdruck der Paſſivität und widerſpricht dem Sinne des Schaffens, welches die höchſte Aktivität involviert. Der Gedanke, bis zum Ende verfolgt, würde ergeben, daß heutiges Tun den Aſt, auf dem es ſitzt, eigenhändig unter ſich durchſägt.

Das Höchſte, was der Künſtler erſtrebt, iſt die Syntheſe, Harmonie im weiteſten Sinne, das Ewige. Aber er kann den Menſchen nicht abſtreifen, ſein Werk iſt der Spiegel



Abb. 12. Ernst Barlach. Lithographie.

Zu dem Aufsatz von Hans Friedeberger „Ernst Barlach“.

eines Konglomerates von Rasse, Nation, seiner Scholle; seine Schöpfung ein Kind, Blut von seinem Erzeuger. Der größte Mensch wird der größte Künstler. Der Umwelt fehlt der Maßstab, die ganze Erhabenheit zu begreifen, sie spürt bestenfalls seinen Hauch. Der Schaffende denkt aber nicht an sie, sondern nur an sein Werk. Er ist groß, aber auch klein von Demut. Die heutige Welt ist Übergang, was aus dieser entsteht, kann anderen Stempel nicht tragen. Was geschaffen wird, ist Zeitgeist. Die Sehnsucht einer Künstlergeneration scheint es zu sein, diesen noch zu unterstreichen. So werden wir einst ihre Schöpfungen werten müssen, und dieser Maßstab kann dann nur ein historischer sein.

Das Werk des Künstlers, von Evas Fluch überschattet, wird geboren aus innerer Nötigung, ist eine Auseinandersetzung mit sich selbst, innere Erlösung. So hat es mit der Umwelt nichts zu schaffen. Aber der Schaffende bereichert trotz seiner Einsamkeit und weiß, daß er es tut. So muß er wirken und die Absicht haben, wie ein Prophet zu andern zu sprechen. Nicht Werturteile, Aufnahme sucht er. Je größer aber seine Persönlichkeit, um so fremdartiger seine Erscheinung für die menschliche Gesellschaft. Das ist seine Tragik, daß er immer allein sein muß; er trägt sie, wenn er auch oft an ihr zu zerspringen droht. Kann es ihm Trost sein, daß ihm spätere Generationen recht geben? Seine Überzeugung vermag nichts zu erschüttern, aber Verbitterung kann seine Seele umziehen. Er opfert sich seinem Werke, ohne die Wollust des Märtyrers zu empfinden. Sucht nie Beifall wie ein Schauspieler, aber mitschwingendes Fühlen. Das äußere Leben aber geht an seinem Kampf vorbei, jagt buntem Flitter nach und läßt



Abb. 13. Ernst Barlach. Zeichnung zum „Crucifixus".
Zu dem Aufsatz von Hans Friedeberger „Ernst Barlach".

ihn beiseite stehen. So spricht der gefallene Franz Marc: Die Zukunft gibt immer den Schaffenden recht, die Schaffenden geben immer der Zukunft recht, aber niemals der Gegenwart, die für sie schon Vergangenheit ist. Sie stürzen die Gegenwart auch nicht mit frevelnden Händen um, sondern mit feierlichen Werken; und die Gegenwart gibt ihnen niemals recht.



Abb. 14.
Ernſt Barlach. Crucifixus. Eiſenguß.

Walter Alfred Roſam

Von ERNST FUHRMANN
Mit 6 Abbildungen

Eines Tages bekam ich den größten Teil vom künſtleriſchen Nachlaß des Malers W. A. Roſam ins Haus. Über ſein Leben erfuhr ich faſt nichts: Norddeutſcher. Jung im Krieg gefallen. Vorher Reiſen in Frankreich, Italien.

Wenn man die Malſchulen der letzten Perioden kennt, ſieht man wohl bei Roſam ihren Einfluß, aber es war doch vielleicht das erſte, was mir auffiel, wie gut jedes einzelne Bild für ſich beſtehen konnte, ſogar ſeine Iſolierung forderte und wie ſehr die monomaniſchen Stilformen jeder Schulart hier in innerer Arbeit aufgegangen waren. Der Maler hatte jede Schule, durch die er ging, vollkommen abſorbiert, aufgelöſt in ſich und die Befangenheit, die aus fremder Suggeſtion entſteht, ſolange angegriffen, bis er wieder mit ſeinen eigenen Augen ſah. Er hat fremde Entdeckungen des Sehens ſchrittweiſe organiſch aufgenommen in ſich, hat ſeine Augen verwandeln laſſen, neugeboren werden laſſen, bevor er die Entdeckung verwertete und ſo geben alle ſeine Bilder das ihm eigne Sein.

Wenn jeder Laie dieſen Weg der Neugeburt ſeines Sehens zu gehen verſtände, würden all die dummen Mißverſtändniſſe des Publikums nicht möglich ſein. Weshalb iſt ein Künſtler ein organiſch beſſer funktionierendes Weſen als der mechaniſch auf ſeinem Miſt lebende Laie, ſo fragt man unwillkürlich: hindert etwas, daß alle Menſchen Künſtler ſind?

Und man gibt ſich die Antwort: Es gibt Flutperioden des menſchlichen Geiſtes, man nennt ſie Geburtszeiten neuer Religionen. In ihnen macht jeder Menſch die Wandlungen ſeines bisher einlebigen Weſens durch, produziert nicht außer ſich, ſondern nur in ſich und erſt viel ſpäter findet das Endergebnis dieſer Mehrlebigkeit ſeinen Ausdruck erneut in einer Periode bildender Kunſt.

Die Künſtler ſind die Vorklänge und die Nachklänge ſolcher großen Flutperioden des wiederſteigenden Menſchengeiſtes.

Ich weiß ſehr wohl, daß es als ein Vorwurf für einen Künſtler gilt, ſich viel von ſchulartigen Tendenzen oder beinahe von Moden beeinfluſſen zu laſſen. Man verlangt die deutliche Linie eines einheitlichen Lebensſtiles. Aber in dieſer Wertung hat der Bürger Unrecht, weil er nicht bis zum biologiſch Wertvollen ſich durchfragt.

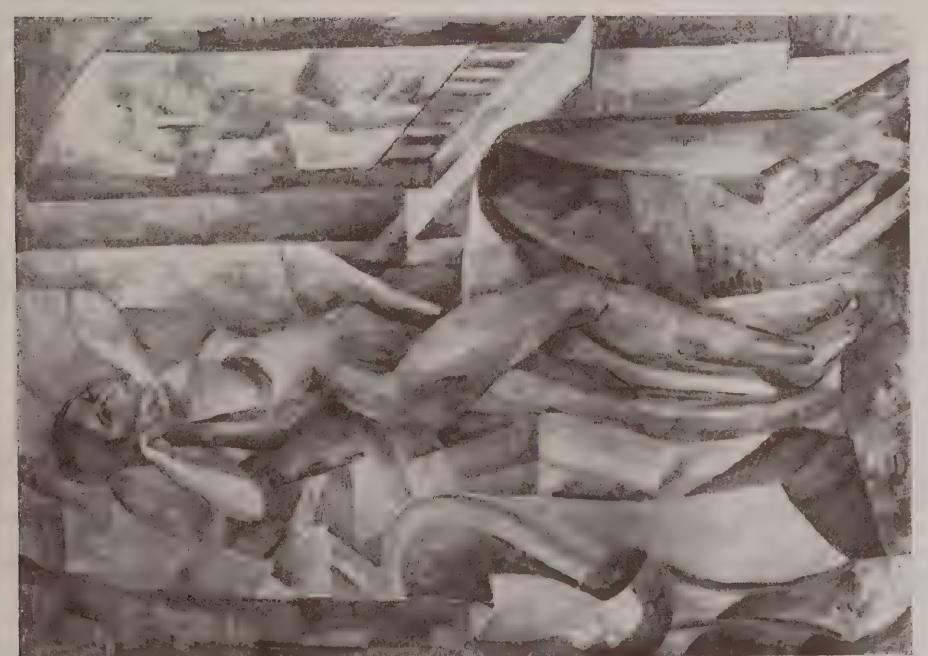
Es gibt zwei Arten ſchaffender Künſtler und ſie gleichen beide den Bäumen. Die eine Art gehorcht der Sonderart von Boden und Klima, in die ſie geboren wurde und produziert die eine Frucht, die ſich aus den einmaligen Grundbedingungen ergibt. Die andere Art hat aber das tiefſte geiſtige Gefühl, den Inſtinkt dafür, daß eine neue Frucht geſchaffen werden muß und aſſimiliert nun in fortwährender Arbeit alle Ströme. die etwa ringsum im Obſtgarten die alten Apfel-, Birn- und Pflaumenbäume nicht verwerten können aus dem Boden und der Atmoſphäre und wenn dieſe zweite Art auch die urſprünglich angeborene Form erſt ſpät oder niemals aufgibt, enthält ſie doch ſchon alle Keime des Neuen, das keiner kennt.

Mit dieſem Vergleich kann ich auf dem ſchwer auszuſprechenden Gebiet geiſtiger Vorgänge auch das Weſen von Roſam nur ſtreifen, aber ich will noch auf eine andere Weiſe das zu erklären ſuchen, was mir weſentlich ſcheint und ich will auch ſagen, daß gerade das Werk von Roſam aus ſeinem ganzen Lebensſchaffen wie ein Zufall zu mir kam und mir durch die Berührung eines Jahres deutlicher wurde. Gleiches wäre ſehr wohl auch über andere Künſtler zu ſagen, aber ich fand es eben durch Roſam und



Walter Alfred Rosam. Näherin.

Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.



Walter Alfred Rosam. Akt am Fenster.

Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.



Walter Alfred Rosam. Stilleben. 1911.

Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.

würde daraus noch die Forderung ableiten, daß jede Stadt das gesamte Werk von wenigen großen Künstlern erwerben und zeigen und erhalten sollte als diese Vielheit von tausend verschiedenen Stücken von je einem Künstler Europas.

So wie der Künstler zu lernen nötig hatte zu seiner Entfaltung, so hatte der Laie hundertmal mehr die Notwendigkeit, andere vorbildliche Entwicklungen zu sehen. Über die Entwicklung der Kunst an sich brauchen nur wenige Menschen etwas zu wissen, was aber alle brauchen, ist das Wissen von der Biologie des einzelnen.

Viele Wege, viele Stadien sind viele Erfahrungen. Kein Mensch kann fremde Erfahrungen als Resultat übernehmen, sondern nur stufenweise die Funktionen einer fremden Entwicklung als Parallele seines eigenen Werdens sich eingliedern. Viele Wandlungen der Augen lassen auf ein hohes Alter des geistigen Menschen schließen. Man halte sich nicht an Uhren und Jahreszahlenmechanik. Rosam ist jung gestorben, aber auf seine Weise alt geworden. Er war schnellebig.

Ich denke ein bißchen an Heinrich Heine.

Überall bei Rosam ist zu fühlen, wohin seine Sehnsucht geht. Er ist so reif geworden, wie seine physische Struktur des Körpers, die immer nur einmal geboren wird, es aushielt. Später hätte nur die Mechanik seiner Jugend folgen können, und ich komme jetzt mit einigen Worten auf das, was er malen wollte.

Rosam hat natürlich nicht das zu malen versucht, was eine kürzlich verendete Periode für die Dinge selbst hielt. Er hat aber auch nicht das Gesehene in sich um-



Walter Alfred Rosam. Gebeugter Akt.
Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.

gestaltet, in sich ummodelliert und energetisch plastisch umgewandelt und dazu den Eindruck vorher in seine eigene Substanz übernommen, wie das unser jetzt folgendes Ziel auf allen Gebieten des Geistes zu sein scheint, sondern er hielt das Bild auf dem mittleren Weg zwischen diesen beiden möglichen Extremen fest.

Man kann fragen: weshalb gab er den Dingen, die durch sein Leben gingen, nicht den Sinn seiner eignen organischen Materie, seines eignen funktionellen Seins? Und ich würde sagen, daß er eine Kraft über sich fühlte, die vielleicht männlicher war, als er selbst: eine Vorstellung hatte er, die nicht das Ideal seines eignen Ich, sondern eines fremden Elementes betraf und so fängt er die Bilder in einem Schleier auf, zwischen der Erscheinung und seinem Ich, und dieser Schleier ist die Transparenz eines ihm überlegenen Wesens. Ich kann noch deutlicher sagen: Zwischen den Dingen und ihm steht ein anderes Wesen, vielleicht ein Mensch, vielleicht etwas gottheitlich Gefühltes und die Bilder erscheinen in diesem Astralleib.



Walter Alfred Rosam. Landschaft. Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.

Dieses andere Wesen hätte vielleicht selbst malen können, aber es war zu sehr Medium und es wäre schon der Mühe wert, einmal von diesen Dingen, die „uns vorschweben" etwas mehr zu sagen, denn in ihnen liegen unsere ganzen menschlichen Beziehungen für den Sehenden offen. Hier aber mit Bezug auf Rosam möchte ich nur das eine sagen: Je weiter er kam, desto selbständiger löste sich sein Bild zwischen ihm und den Dingen. Man kann wohl sagen, daß ihn eine Frau in sich aufgenommen hatte: Er mußte für sie, mußte sie durch sich malen, aber er malte sie nicht als Leib, sondern als vollständiges Milieu, wie es ihn jeweilig umgab. Als er starb, war die Umwandlung schon abgeschlossen. Wir haben nichts über einen zu früh Gestorbenen zu sagen.

Ich möchte im Gegenteil ganz deutlich aussprechen, daß die Zeit vor dem Kriege eine schwere Krise der Stagnation war, aus der nur durch das Opfer vieler Menschenleben eine neue Innervation Europas erfolgen konnte. Europa will zwar seit Jahrhunderten den Sinn von wirklichen Opfern nicht verstehen und hat mit überlegener Miene die alten Kultbräuche der Naturvölker durch eine Geste des Abscheus abgetan.

Trotzdem oder deshalb wurde der Sinn des Opfers uns plötzlich furchtbar klar. Die Menschen drängten einen Einzelkomplex ihrer Sehnsucht in das letzte Extrem, bis der alte Körper die zu stark vom Bisherigen abweichende Idee nicht mehr ertragen konnte. Sie aber hielten an der Idee fest und zwangen den Körper so zur Umwandlung.

Armselig wäre unsere Meinung von der Seele, wenn wir glaubten, im Krieg hätte der geringste Teil von ihr verloren gehen können Wir sehen, daß nur eine Masse der zu latenten Körper vernichtet wurde, damit die Ideen kommender Notwendigkeiten einen neuen belebteren Organismus, einen erschütterten zum Wohnsitz finden könnten.



FRANZ HECKENDORF: Landschaft. Originallithographie.



Walter Alfred Rosam. Italienische Landschaft. Mit Genehmigung des Folkwang-Verlages, Hagen i. W.

Weshalb verstanden jene latenten Menschen in ihrem Körper nicht mehr die innerlich physische Neugeburt?

Von keinem Gefallenen wäre zu sagen, daß er sich selbst opferte. Vielmehr opferte die Weltseele im Vorwärtsstreben einen Teil des nicht mehr intensiv wandelbaren Weltkörpers. Zu den so Geopferten gehörte deutlich erkennbar W. A. Rosam.

Unsere Zeit wird die animistischen Wege der Naturvölker neu aufsuchen. Viel deutlicher noch als in den scheinbaren Anlehnungen an Negerplastik usw. In der Natur und mit der Natur kann man nur animistisch leben. Das ist die Katastrophe, die auch den Wissenschaften bevorsteht, denn sie gingen davon aus: welche psychischen Erscheinungen können wir in dem durch Mikroskope enorm vergrößerten Kadaver der Welt unterbringen.

Jetzt aber heißt es: welche psychischen Erscheinungen können in Ausnahmezuständen in höchster Vitalität und von den stärksten Beobachtern erfaßt werden und erlebt; wie kann man das bisher wissenschaftlich gesuchte Mittelmaß verlassen, um extreme Wege zu finden. Nur auf das Erleben des Phänomenalen kommt es an, denn nur durch dieses und seine späteren Niederschläge wird dem Kosmos eine neue Struktur erbaut.

Vielleicht habe ich über W. A. Rosam zu wenig gesagt, aber bei allen Gefallenen müssen wir versuchen, den Sinn ihrer Opferung zu verstehen. Die Alten sagten: Der Geruch der Opfer ist den Göttern angenehm, aber die Menschen, die zu opfern verstanden, sollen die Gnade der erfreuten Götter genießen.

Carl Schwalbach

Mit 9 Abbildungen / Von WILLI WOLFRADT

In einer Zeit wie dieſer, die mit ihren raſch wechſelnden Moden, der Bewußtheit ihres Schaffens und der darin wurzelnden Gefährdung der individuellen Notwendigkeiten zugunſten zeitweiliger Strömungen Jeden zu enteignen droht, iſt es beſonders bemerkenswert, wenn ein Künſtler ſo unbeirrbar, ſo deutlich nur im Banne eigenſten Müſſens ſich entwickelt, wie dies bei Carl Schwalbach in offenkundigſter Weiſe der Fall iſt. Man wird kaum eine Erſcheinung von größerer Treue zu ihrem Selbſte im Kunſtleben der Gegenwart entdecken können. Darunter ſoll nun nicht nur verſtanden ſein, daß Schwalbach ſich vor Abirrungen in dieſe oder jene gerade kurſierende Manier bewahrt, ſich von den mannigfachen und zum Teil brutalen Influenzierungen des aktuellen Wollens iſoliert hat, wunderbarerweiſe ohne darum in die Starrheit einer perſönlichen Formel, eines individuellen Akademismus geraten zu ſein, ſondern darüber hinausgehend meint Treue jenes Feſthalten am Ton, am motiviſchen Umkreis, am Weſen ſeiner Form, das erſt in der Rückſchau auf ſein letztes Dezennium völlig offenbar wird.

Die erſten Abbildungen veranſchaulichen noch jenes frühere Stadium. Zwei klagende Frauen vor einer flach geſchwungenen Hügellandſchaft, durch die ſich ein Waſſer in die Tiefe hin verliert (Abb. 1). Ein Baumſtumpf mit wenigen dünnen, unbelaubten Äſten das einzige Begleitmotiv. Größte Überſchaubarkeit des motiviſchen Materials; man wird ſofort ſehen, worauf es da ankommt: auf eine Linienharmonie, geboren aus einer empfindungsvollen Körperkurve, thematiſch erweitert und fortgeführt zu einem ununterbrochenen Widerhallen innerhalb der Bildgrenzen, aufgenommen vom Konturengefüge der Landſchaft, erlöſt durch ein völliges Auswägen aller Werte zu einer ſtillen, klaren, gleichſam ewigen Melodie. Man wende die Aufmerkſamkeit darauf, wie am oberen Bildrand der Himmel zart und ſicher die Horizontale betont, wie dieſe dann nach unten zu in atmende, immer lebhafter wallende Bewegung gerät, wie die Schwingungen des Terrains dieſen linearen Rhythmus unter Beibehaltung der eigentümlich melancholiſchen Schwebung, nur verſtärkt, aufnehmen, wie dann die ſchräggeſtellten Uferlinien in die Vertikale hineinleiten, ſo daß ſchließlich die beiden weiblichen Figuren gleichſam als der volle Durchbruch des im Hintergrund ſich Vorbereitenden, logiſch aus ihm und ſeinen Bildungen hervorgegangen wirken. Daher dieſer feine Zuſammenklang und das deutliche Verhältnis von führender Stimme und Begleitung, daher dieſe ſchöne Einheitlichkeit des Gefüges. Nach unten zu ebbt in ſchweren Erdfalten, die zur Baſis der Figuren werden, die Bewegung ab, mit einem ſuchenden Ausdruck, der die ſehnſuchtsvolle Gebärde des Ganzen wie mit ein paar ſatten Akkorden zuſammenfaßt und der leiſe aus der Bildtiefe dringenden, in den Frauen verdichteten Dynamik des Raumes keine Barriere entgegenſtemmt, ſondern nur die nach vorn, auf den Betrachter gerichtete Sprache des Bildes unterſtreicht. Die Geſtalten ſind ſanft in ſich gebogen, leicht und krampflos bei aller Strenge, jede Kurve atmet abendliche Schwermut; und nicht, weil ſich die Frauen den Kopf halten, ſondern durch die Muſikalität ihrer Geſten überzeugen ſie von dem ſchmerzlichen Gefühl, als deren Hieroglyphe ſie vom Künſtler in jene ſo durchaus konforme Landſchaft geſtellt ſind. Man kann freilich nicht den Finger auf lauter Einzelheiten legen, um das Nachfühlen dieſer Muſik anzuleiten. Immerhin möge beobachtet werden, wie die Beine der ſitzenden und die Arme der ſtehenden Frau einander entſprechen, als Frage und Antwort gleichſam von zwei übereingeſtimmten

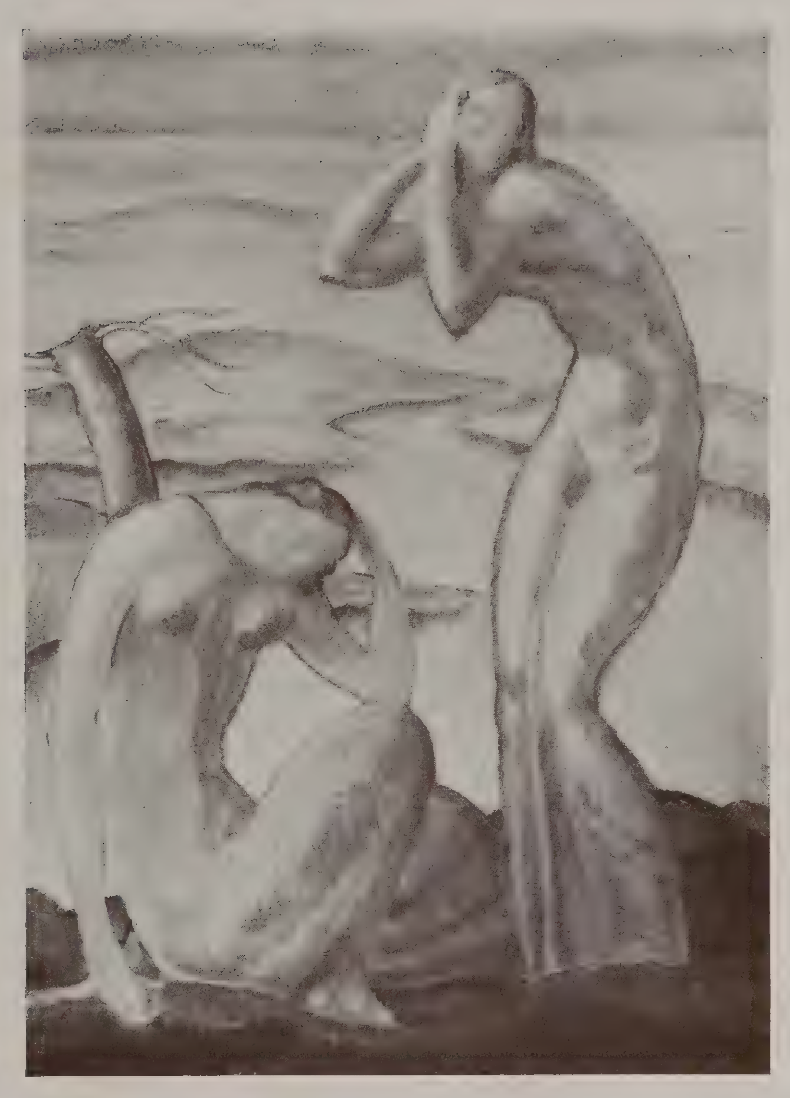


Abb. 1. Carl Schwalbach. Klagende Frauen. 1915.

Wesen. Oder wie die Rückenlinie rechts dem großen Armbogen links korrespondiert, mit eben den Abweichungen, die künstlerische von begrifflicher Fassung unterscheiden. Und erwägt man schließlich den Anteil des staffierenden Baumstumpfes an der Gesamtwirkung, so mag einem aufgehen, wie sein Stamm die Rumpfbiegung der Stehenden aufnimmt, wie andrerseits die feinen, spröden Zweige die Aufwärtsführung des Stammes dämpfen und niederhalten, ihn einfügen in das weiche Adagio der klagenden Stimmung und zugleich den gebeugten Nacken, den resignierend gestützten Arm der Sitzenden suchen und anklingen lassen, derart noch einmal beide Figuren in ein Zeichen vermündend. Mit welch letzter kompositorischer Feinheit dabei zu Werke gegangen ist, lehrt vielleicht das kleine Zweiglein einsehen, das sich von den abwärts geschwungenen nach oben abspreizt. Während diese den Hügelkontur, allzuhart für die leise Kon-

ſpiration dieſer Melodik, überſchneiden, dämpft die bezeichnete minimale Abzweigung ihrerſeits dieſe Härte, um damit das Baummotiv noch enger auch ins Landſchaftliche zu verweben, indem ſie ſich dem Verlauf der Hügelſilhouette anſchmiegt. So iſt alles tief verbunden und einheitlicher Ausdruck der hier dargeſtellten Empfindung. Die Verſchleierung der Geſichtszüge tut ein Übriges, alles ins Allgemeine zu rücken. Eine lichte, ſilbrige Farbſkala ſingt auf ihre Weiſe dasſelbe elegiſche Lied. Doch gerade auf dieſen Punkt werden wir noch zurückkommen müſſen.

Noch ſo ausführliche Bildanalyſe muß ſich ſchweren Herzens beſchränken, nur das Gröbſte auszuſagen. Um ſo beklagenswerter, daß wir nicht alle Abbildungen auch nur in dieſer Ausführlichkeit betrachten können. Ein Bild noch aus demſelben Jahre 1915 ſei vorgeſchaltet, betitelt „Reſignation" (Abb. 2). Dem erſten gegenübergeſtellt, fällt größere, detaillierendere Gegenſtändlichkeit in die Augen, verbunden mit einer barocken Schwellung der ſaftvolleren Körperlichkeit an Stelle des Ätheriſchen der erſten Kompoſition. An dieſer Muskularität hat die gebirgige Formation ebenſoviel Anteil wie die vitaliſierte Plaſtizität des Baumſtumpfes, den man nur einmal mit dem jenes früheren Bildes vergleiche. Seltſam genug iſt dieſe allgemeine Barockiſierung gerade bei einem Thema wie dieſem. Das ſtark geformte Weib mit dieſer körperlichen Potenz ſcheint nicht eben ein Typus der Reſignation zu ſein. Aber um ſo ſprechender eben deshalb der Kontraſt zu der figuralen Mimik des Zuſammengeſunkenſeins; und der Kontraſt ergibt hier überhaupt den beſtimmenden Geſtus, den der zwiefach gewundenen Kurve, des S-Bogens. Intoniert vom Baumſtumpf mit dem elaſtiſch widerſtrebenden Äſtchen, biegt er nach gleichem Geſetz den Leib der Frau, um zarter, aber nur um ſo klarer zweimal in den parallel geſchwungenen Armen widerzuhallen. Im Verlauf des die Beine umſchlingenden Tuches und in dem Bäumchen auf der linken Bildhälfte wird man weitere Varianten davon finden, um auch darin, wie in dem ſchweren Spreizen der Schenkel, das Motiv des Kontraſtes, des die Reſignation ſachlich motivierenden Weltwiderſpruches formal ſymboliſiert zu finden.

Was nun das jüngſte Schaffen Schwalbachs vor allem von jener früheren Periode ſcheidet, iſt der myſtiſche Ton, der alle ſeine Flächen mit dem Blaugrün, das wir von Lionardo und Grünewald her kennen, tränkt, die Form maleriſch lockert, nebelhaft verfließliche Lichter iriſieren läßt und das nächtliche Raunen zur geheimnisvollen Begleitmuſik ſeiner Melodien werden läßt. Während vorher eine dekorative Hellfarbigkeit, lichte roſa, grüne und gelbe Farben bevorzugend, den eigentlich irrealen Empfindungscharakter nicht aufkommen ließ und in ſchwächeren Stücken der erſten Zeit oft nur ein etwas unmännlicher Ausweg zwiſchen Hodlers Buntheit und der geſchmackvollen Skala der Putz und Erler gefunden ſchien, herrſcht nun eine tranſzendentale Tonigkeit vor, die es verbietet, noch von überwiegend dekorativer Wirkung zu ſprechen. Vielmehr iſt nun ein traumhaftes, magiſches Dunkel in die Bilder gekommen, aus dem friſchere, leuchtendere Werte nur geheimnisvoll aufzucken, und das die äußerliche Harmoniſierung durch ſtärkeren Bann erſetzt hat. Erſt jetzt iſt Schwalbachs Malerei religiös, erſt jetzt ſieht man, wie heidniſch-kultiviert, wie untragiſch, wie hübſch bisher ſein Lied klang. Erſt jetzt hat die Lyrik ſeiner Figuren, der Frauen mit den müden Augen, den großen, geiſtigen Naſen, den nervöſen Stirnen und ſchmalfingrigen Händen im melancholiſchen Düſter der Umgebung ihr Korrelat gefunden. Kühle Winde kreiſen um die befangenen Weſen, die noch immer in jene einfachen Hemden gewandet ſind und ſich ihren elliptiſchen Geſichtstypus erhalten haben, der ſie von Anfang an kennzeichnete. Schatten ſpülen durch den Traum ihrer bangen Gebärden, unirdiſche Harfen, in denen kein ſüßer und flacher Ton mehr wohnt, begleiten die zarte Erotik der Zueinanderordnung. Das



Abb. 2. Carl Schwalbach. Resignation. 1915.

Barock der Bewegung hat sich in eines des malerischen Flusses umgesetzt; zugleich haben die Dinge an spezifischer Last und Breite zugenommen, ohne damit der Schemenhaftigkeit der Erscheinung Abbruch zu tun. Die Einbeziehung der Gestalt in die geheimnisvoll spülende immanente Bewegung des Raumes hat sich gesteigert; reliefhafte Anordnung, lineare Ausgesprochenheit, farbige Eindeutigkeit sind einem mannigfach schimmernden Verwobensein der Töne, Zonen und Grenzen gewichen. Gewiß nicht mit einem Ruck; nichts widerspräche mehr dem konservativen Temperament Schwalbachs. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ins Mystische und Dumpfe scheint, nach den letzten Werken zu schließen, schon überschritten. Aber der ganz eigene Mollklang dieser Periode wird nicht mehr zu tilgen sein. Die Beschreibung kann immer weniger die Gestaltungen dieser stillen, theosophisch gestimmten Welt ergründen, eben weil hier in eine tiefere Sphäre gelangt ist. Es versteht sich, daß alle formale Analyse nur das Äußerlichste, die Regie sozusagen, erfassen kann, im übrigen allenfalls durch Beiworte die Richtung andeuten wird, in die das Auge selbst auszusenden wäre, um das eigent-



Abb. 3. Carl Schwalbach. Grablegung. 1916.

liche Erlebnis zu erbeuten. Es könnte sich schließlich von einem nur geschickten Machwerk alles ebenso sagen lassen; und daß die Worte sich bei den ersten Werken so leicht einfinden, hängt mit ihrem etwas dekorativen und Billigkeiten nicht ganz vermeidenden Wesen zusammen.

Auch die „Grablegung“ (Abb. 3) hat vielleicht noch einen etwas theatralisch erregten Charakter, eine zu ablesbare Bildmimik. Die Gebärde ist nicht kosmisch aufgefangen, landschaftliche Einzelheiten drängen sich vor. Gleichwohl ist die Atmosphäre der tragischen Stunde bereits im Nahen, man spürt das schmerzliche Knistern in den Lüften und fühlt sich einbezogen in die Feinnervigkeit der Hände und Knie. Das Bild „Mutter“ (Abb. 4) überwindet das Szenisch-Anschauliche bereits in etwas höherem Grade und überzeugt trotz einer etwas starken inhaltlichen Belastung durch die Feinheit der kompositorischen Fügung. Drei Frauenköpfe: der führende in der Mitte von jenem ganz bewußten, schmerzlichen, tragenden Typus, mit schweren Lidern, zusammengezogener Stirn und vor Leid verschlossenen Lippen. Auch die beiden anderen echte Schwalbach-Frauen, doch mehr teilnehmend, dienend und darum auch überschnitten, zurücktretend, im entgegengesetzten Sinne geneigt. Die sanfte Rechtsneigung des vordersten Hauptes herrscht aufs Deutlichste vor und ist die Dominante des Ganzen; darum wird sie nicht nur von



Abb. 4. Carl Schwalbach. Mutter. 1916.

den dunklen Haarſträhnen dieſes Kopfes, ſondern vom Arm und dreifach ausklingend von den Fingern, die ſo unendlich ſanft in die der Freundin greifen, betont, um weiter hinten von einer im gleichen Sinne mild gebogenen Hand, einem feinen Baumſtamm und mehreren Felsſilhouetten wiederholt zu werden. Ähnlich ſehen wir hinten einen terraſſenförmig ſinkenden Waſſerfall von Begleitern gerahmt, und das Dreigeſtufte ſeiner Kadenz ſcheint eine Reſonanz zu ſein der von den Antlitzen über Hände und Brüſte ſich melodiſch abtreppenden Bewegung in den Figuren. — Die kompoſitoriſche Verwebung gibt der eingangs analyſierten nichts nach, findet aber nun erſt die Tiefenlage, in der ſie zu ihrem feinſten Sinn gelangt. Erſt hier iſt eine gewiſſe äußerliche Exponiertheit überwunden und die formale Ordnung zum Sinnbild ſeeliſcher Beziehungen gemacht. In den „Schlafenden Frauen“ (Abb. 5) mag man die menſchliche Feinheit noch freier und herber finden; das Gefüge hat da eine gewiſſe Selbſtverſtändlichkeit



Abb. 5. Carl Schwalbach. Schlafende Frauen. 1918.

bekommen, und die panoramatiſchen Züge ſind vollends zurückgetreten. Wie die Körper von den ſchwer herabhängenden Gliedmaßen unter die Horizontlinie gezogen werden, wie der Druck des kosmiſchen Leids dieſe ſich der Landſchaft anvertrauenden Schläferinnen beſchleicht, ohne ihre feine Würde und noch im Traum ſtolze geiſtige Geſpanntheit mehr als verſchleiern zu können, das iſt vielleicht immer noch allzu greifbar, doch ſtark und ſuggeſtiv geſehen und gegeben. Ebenfalls in Horizontalbetonung dann die „Müde Frau“ (Abb. 6), eine etwas ſchräggelagerte Geſtalt mit leicht angezogenen Knien und hochgeſtütztem Oberkörper, in ihrem wellenhaften Auf und Ab ein vollendetes Bild der Ermattung. Die Ellipſe, nach der Schwalbach insgeheim immer als nach ſeiner eigentlichen Grundform ſtrebt, iſt hier durch das müde Überſinken des Hauptes gegen die Bruſt angelegt. Wie von den Bodenwellen dahingetragen, den kosmiſchen Kräften ſich überlaſſend, ſchwebt die Geſtalt durch den Widerhall ihrer ſchmerzlichen Empfindungen, begleitet von dem ſachten Fluten des Raumes und den einwiegenden Konturen des Hintergrundes. Ein unendliches Tönen ſcheint ſie zu umkreiſen, und mehr als phyſiſche Ermüdung iſt es die Schwere der Erinnerung, die ſie in heiliger Verbannung zu Boden ſinken läßt. Wie allen Geſtalten dieſes Künſtlers haftet auch dieſer ein ſomnambuler Zug an, der ſie weit über nur formale Stiliſierung hinaushebt. Die ganze Fläche brodelt leiſe und verhalten in unbeſtimmten, verſchatteten Farben. Dieſe Frau lauſcht in ſich hinein, um dort den Spruch der Dämonen und Sterne zu vernehmen; und wir werden uns dem nicht entziehen können, unſererſeits ergriffen dies Lauſchen zu be-



Abb. 6. Carl Schwalbach. Müde Frau. 1918.

lauschen. Die „Genesende Frau“ (Abb. 7) zeigt den Stil dieser Phase vielleicht am bedeutendsten entwickelt. Welche unerhörte Subtilität in der Art, wie die aristokratischen Hände hier einander lose übergreifen, mit einer sensiblen Lockerheit, die das ganze Bildgefüge bestimmt, aber nunmehr in einer ganz freien, nicht nachrechenbaren Weise, die man allenfalls aus dem weh-lächelnden Ausgreifen der Blütenzweige oder den in der Richtung der Hände umgeschlagenen Gewandecken erspüren mag. Mit unendlich matten, kaum aus dem Jenseits ganz zurückgekehrten Kräften hält der linke Arm die schlichte Holzschale gegen die Brust, eine Gebärde von ergreifender Zartheit, deren rhythmische Wiederholung im Hintergrund und schließlich im Kontur des Himmelsausschnittes links oben sie uns vollends nahe bringt. Vielleicht etwas zu konkret und licht steht vorn das Glas mit den Narzissen, der Herold einer blühenden, wachen Welt, zu der es den genesenden, vom Hader sich zurücktastenden Menschen mächtig zieht. Man kann gerade in diesem beklommenen Antlitz das Gemisch der Sehnsüchte, das Vielfache des Hangens, das melancholische Fludium der Existenz nacherleben, das Schwalbach immer wieder zu gestalten nicht müde geworden ist. Die Zugehörigkeit zu einem fremden Gestirn spricht sich in dem Mondlicht, der Meerfarbe, dem Nachtwind dieses Bildes bezwingend aus.

Die letzte Phase, hier durch zwei Stücke aus evangelischen Themenbezirk vertreten, kennzeichnet sich von vornherein durch eine Aufhellung der Tonskala. Statt mystisch schweren Braungrüns und Blaugrüns nun ein Zartwerden, ein Lyrismus der Farbe, der



Abb. 7. Carl Schwalbach. Genesende Frau. 1918.

freilich in seinem magisch-transparenten Schillern, wieder unter Bevorzugung von Türkis und Opal, unirdisch und undefinierbar genug bleibt. Dieser Aufhellung scheint, darf man Andeutungen trauen, eine Lockerung der Formbehandlung parallel zu gehen. Es sei hier einmal gesagt, daß Schwalbach nicht zu den Künstlern gehört, bei denen Vitalität und starke Instinkte alle Gefahren für ihre künstlerische Unverletzlichkeit abwehren. Im Gegenteil, eine Nuance von Stilisiertheit, ein Gran theatralische Pose des Sentiments, ein leichtes Kokettieren mit dem Zwielicht macht sich fast stets mehr oder weniger bemerkbar. Aber um so erfreulicher, wie Schwalbach diesen billigeren Wirkungsmöglichkeiten zu entgehen bemüht ist und sie nie zur Macht kommen läßt. Gerade die Übergangswerke scheinen bedroht, und wie in der „Grablegung“ scheint mir auch im „Abendmahl“ (Abb. 8) eine gewisse Theatralik, eine zu große Unterstrichenheit der Absichten, ein gewisses Appellieren an eine leicht verkitschte Religiosität nicht völlig überwunden. So rätselvoll die Mischung aus grünlichem Dämmer und mit irrealer Kraft leuchtendem Kerzenglanz vom Tische her ist, es bleibt da etwas von Rampenlichtwirkung; und entsprechend agieren die Hände etwas gewollt ungewöhnlich und vor-



Abb. 8. Carl Schwalbach. Abendmahl. 1920.

dringlich, vor allem die Christi. Aber alle diese Schwächen verscheuchen nicht die Heiligkeit der Stunde, und in der Kreislinie der den Tisch umstehenden Jünger atmet eine Bewegung, die das nicht ganz gewahrte Geheimnis des Augenblicks dann doch wieder bezwingt. Weiter aber und befriedigender diese prachtvoll gelöste „Taufe Christi“ (Abb. 9), voll Taufstimmung im lichten Bergmorgen, frei und groß in der Fügung des geneigten Hauptes unter den taufenden Arm des Johannes, dessen weites und doch scheues Pathos vom linken ausbalanciert wird. Christus wendet die leicht zusammengelegten Hände halb betend und suchend, halb ehrfurchtsvoll zögernd dem Boden zu, in einem edlen Hinnehmen, während alles an Johannes das Wissen davon zeigt, daß es der Täufling ist, der ihn weiht. Dieser zwiefache Ausdruck der Scheu und des Dankes ist sehr schön, und der feine, frühe Ton in der Landschaft, die voll Zurückhaltung und Dank ist wie die Figuren, geht aufs glücklichste damit zusammen. Die Kette duftig blauender Berge zackt leicht bewegt auf und nieder, höher hinter der Standfigur, verhaltener hinter der knienden Figur. Christus will sich im kühlen Schimmer der Morgensonne, die feine Schleier in den Tälern weckt, fast auflösen, ein ganz ungekünstelter Glanz der Spiritualität umkost ihn. Bei allen Feinheiten der Naturstimmung ist diese doch im



Abb. 9. Carl Schwalbach. Taufe Christi. 1920.

rechten Augenblick gezügelt: hier geht geistesgeschichtliche Geburt vor sich, unter der Zeugenschaft unberührter Gipfel.

Die erste Glattflächigkeit ist überwunden, die Aufhellung ist kein Rückfall geworden. Noch ist manches befangen und zu deutlich gesagt. Aber man weiß, daß dieser Künstler langsam, doch notwendiglich weiterdringt, jeder Schritt ist offensichtlich in Befolgung innersten Gebots getan. Erstaunlich und mit Vertrauen erfüllend, daß wir bei diesem Konservativismus, der sich auch thematisch so beschränkt, voll Interesse bleiben. Jedes Werk ist tief erlebt, nichts launig gepatzt, es sind alles (bei mancher Schwäche) — Werke! Nicht titanisch ist Schwalbachs Format. Fast zu gut filtert er sein Erlebnis, schleift er seine Gestaltung aus. Keiner, der den Abläufen der Kunstgeschichte in die Speichen fällt, kein mächtiger Ruck ins wilde Dunkel. Aber ein Künstler, der seinen Satz recht wesentlich sagt, der in eigener Lenkung durch diese versuchungsvolle Gegenwart geht, um zugleich doch die großen Traditionen Lionardos, Hodlers und der Gotik zu bewahren.

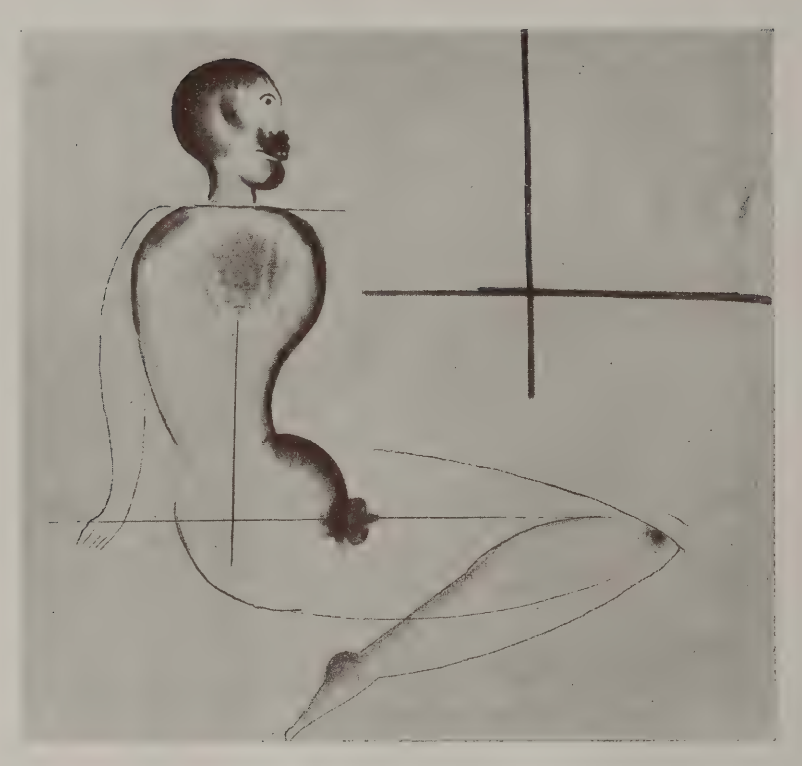
Oskar Schlemmer

Von PAUL F. SCHMIDT
Mit 12 Abbildungen

Die auffallende Nachfrage nach „Expressionismus“ in den letzten Jahren braucht uns nicht stutzig zu machen und gegen diese Erscheinungsform der gegenwärtigen Kunst einzunehmen. Nicht unbedingt: nicht, was die Führer und erprobten Künstler betrifft; um so nachdrücklicher allerdings gegen die modischen Nachtreter; das muß betont werden. Eine Grundlage hat jene Vorliebe für die Ausdruckskunst wenigstens, ob man es nun fühlt oder nicht. Die Not und das Grauen der Zeit spiegelt sich in den Werken von echter Repräsentanz; und wir erkennen mit Erschütterung in ihnen das Spiegelbild unseres Zustandes, wie es vor dem Kriege etwa schon in Meidners Ekstasen, in Heckels dramatischen Landschaften und dem grimmigen Pathos der Schmidt-Rottluffschen Farben medusenhaft auftauchte; in den letzten Jahren seine erschütterndste Form in Gemälden und Lithographien Max Beckmanns gewonnen hat. Mit einer Handgreiflichkeit ohnegleichen wurde hier das Innerste zur deutbarsten Hieroglyphe umgeschaffen, bereit, für alle Zeiten von dem wilden Entsetzen eines Weltuntergangs zu zeugen, stärker, überwältigender als in der Deutlichkeit der Dichtung und der Symbolik der Musik. Munch und van Gogh, und Strindberg wie Wedekind waren allerdings mit der erschreckenden Gebärde alttestamentarischer Propheten vorangegangen. Aber in Deutschland war es doch wesentlich die Malerei jener genannten Künstler, die ihren Verkündigungen mit gesammeltem Nachdruck die Intensität unmittelbaren Miterlebens anheim gab und bereitwilligere Herzen fand als die großen Vorläufer. Man spürte in ihnen den rasenden Herzschlag eignen Erlebens.

Was daraus unter den Händen übereifriger und glatter Nachempfinder wurde, ist bekannt. Der Sammelname „expressionistische Schule“ paßt darauf, und es verlohnt sich nicht, dabei zu verweilen; es sei denn, daß man sich daran der reinlichen Scheidung zwischen dem ursprünglichen Erlebnis großer Kunst und epigonenhafter Nachempfindung bewußt werde. Wie weit noch eine Nachblüte jener Rauschkunst in ernsthaftem Sinne möglich sei, wissen wir natürlich nicht. Die späte und um so gewaltigere Auferstehung Beckmannscher Visionen gibt zu denken; und die bedeutenden Führer leben und schaffen ja noch und befinden sich sogar in den Jahren ihrer stärksten Kraft, die noch mächtige Offenbarungen erwarten läßt. In diesem Sinne also kann man kaum von einem „Ende des Expressionismus“ sprechen; es gibt genug Aufgaben für Deuter unseres Zeitausdrucks. Und alles Prophezeien ist für den Kritiker von Übel. Aber dies vorausgesetzt, ist zu sagen, daß die Kunst der psychischen Visionen nicht die einzige und längst nicht die letzte Entwicklungsstufe darstellt. Wir leben mit einer so unheimlichen Schnelligkeit im Geistigen, daß man sich besinnen muß: schon 1908 war der Kubismus Braques und Picassos entwickelt; schon 1912 die Materialmalerei in Paris gereift. Und das bedeutet entwicklungsgeschichtlich einen Umschlag der barocken oder gotischen Rauschkunst (um schlagwortartig zu kürzen) ins Gegenteil eines strengen und konsequenten Formalismus. Paris mußte damit vorangehen, wie es seit zweihundert Jahren in der Malerei geführt hatte; und Deutschland, das gelobte Land gotisch-romantischer Empfindung, mußte erst die Erschütterungen einer verinnerlichten Kunst bis zu letzten Möglichkeiten auskosten, ehe es sich der neuen Strömung bewußt werden konnte.

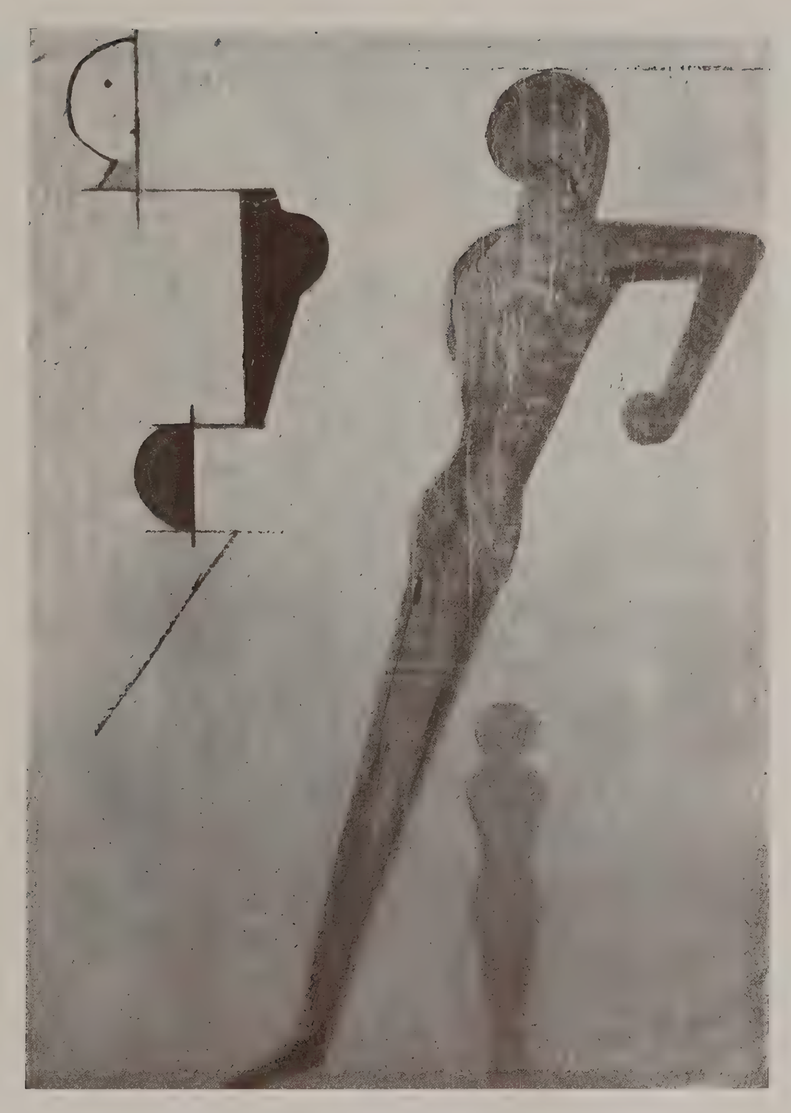
Aber nun scheint es so weit auch bei uns zu sein. Die ersten Versuche kubistischer Gestaltung liegen zwar auch hier weit genug zurück. Selbst Künstler wie Marc, Campendonk, Schmidt-Rottluff schritten schon vor dem Kriege durch eine kubistische Phase.



Oskar Schlemmer. Homo. 1915.

Aber der allgemeine Gang der Dinge gab ihnen nicht recht, und erst während der letzten Jahre entwickelte sich die Neigung zu abstrakter Form. Feininger, Muche, Topp und am konsequentesten Molzahn verfolgten, jeder auf besondere Art — und andere ihnen ähnlich — den Weg von der Simultanbewegung des Kubismus zu flächenhafterer Abstraktion und Raummystik, und Schwitters „Merzmalerei“ ist nichts als eine Etappe auf der Suche nach neuen formalen Lösungen. Die Loslösung vom Gegenständlichen war das gemeinsame Mittel, nicht das Ziel; das Ziel liegt noch in weiter Ferne. Aber der Mut, sich von aller Gewöhnung bisheriger Malmittel und Leinwandflächen zu befreien und die Materie radikal zu vergeistigen, ist unbedingt anzuerkennen, und seine Resultate sind oft bewundernswert. Wo Wege in unbekanntes Land gebahnt werden, gibt es Trümmer und Geröll, und es ist wahrhaftig nicht immer leicht zu erkennen, ob es ein neuer Weg ist, schwerer noch zu fühlen, ob er zu neuen Ufern führt. Genug: wo alles in Frage gestellt wird, was bisher angebetet wurde, darf der Kühnste nicht zagen, wenn er sich auf gefährlichem Gratweg allein sieht. Aber das ist ermutigend, auf ein wahres Ziel zu hoffen, wenn man an vielen Orten unabhängig voneinander verwandte Bestrebungen sich regen sieht. Und so steht es augenblicklich in Europa: ein erhabenes und wahrhaft befreiendes Schauspiel geistigen Ringens um das Höchste der Kunst.

Wenigstens scheint es mir erlaubt, die merkwürdigen Bewegungen in verschiedenen Ländern Europas in diesem Einheitssinn aufzufassen. Was man von den „Tatlinisten“ in Rußland hört, scheint sich mit dem zu decken, was in Deutschland Max Ernst, G. Grosz, Dix, und andere Dadaisten auch in Frankreich, der Schweiz und England (mit etwas zu viel literarischem Getöse) ans Licht schaffen; eindeutiger vielleicht die Stil-



Oskar Schlemmer. Verhältnis dreier Figuren. 1915.

bestrebungen der ehemaligen Futuristen in Italien, de Chirico und Carrà vor allem, und der jungen Tschechen Zrzavy und Capek. Vor allem aber sind Archipenko und die Pariser Kubisten auf einen Weg gekommen, der zur beruhigten Suggestionskraft scharf begrenzter Flächen führt. Hier schließt sich der Ring in Deutschland mit einigen Stuttgartern, die Romantik und Klassizismus in einer verwandten aber noch eindringlicheren Gestalt auferstehen machen. Es ist die Rede von Baumeister und vor allem von Schlemmer.

Kein Zufall, daß sie ehemals Schüler von Hölzel waren, dessen rhythmische Kompositionsgesetze notwendig zur Abstraktionslehre führen mußten. Die meisten seiner Schüler sind der letzten Konsequenz der Lehre kompromißlerisch ausgewichen. Sie waren nicht stark und selbständig genug dazu, den Gedanken ihres Meisters zu Ende

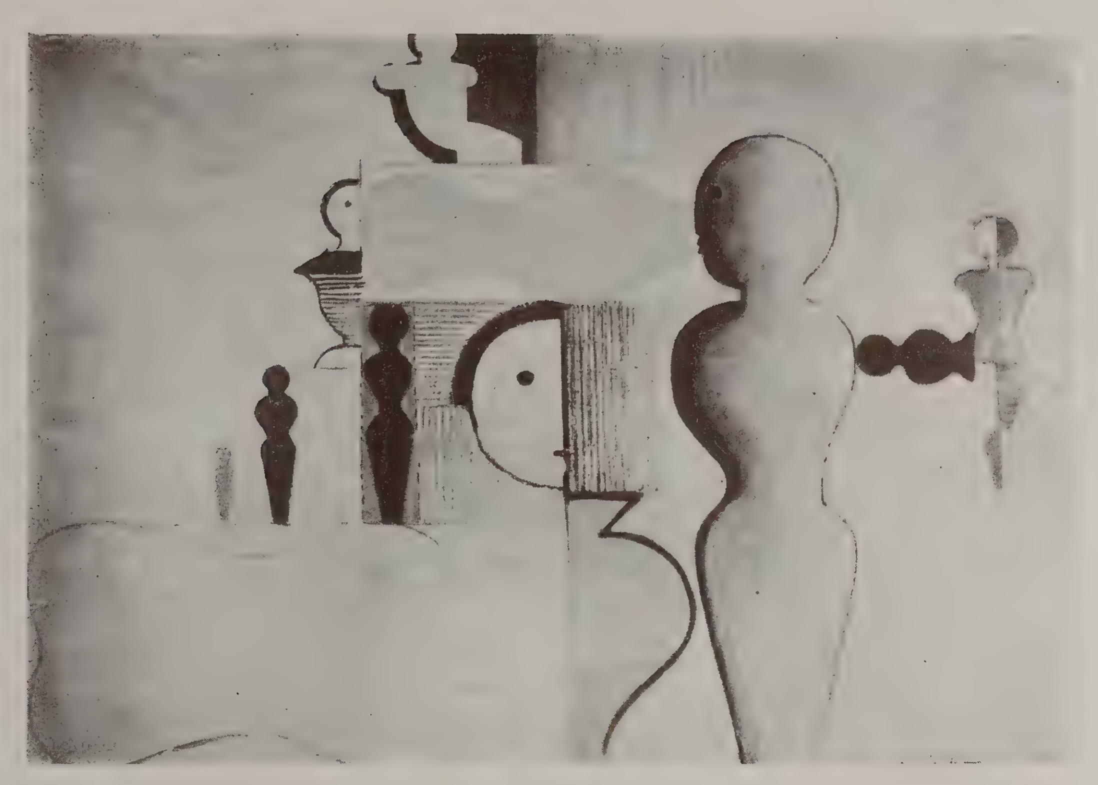


Oskar Schlemmer. Figur von der Seite. 1915.

zu denken. Schlemmer vollbrachte es, und ſeine Tat ſteht faſt einzig in Deutſchland da: ihm gelang das Große, das Deutſchen ſo ſchwer fällt, eine reine Form zu finden ohne Sentiment, und gebahnte Wege einem unbekannten Gott zuliebe völlig aufzugeben.

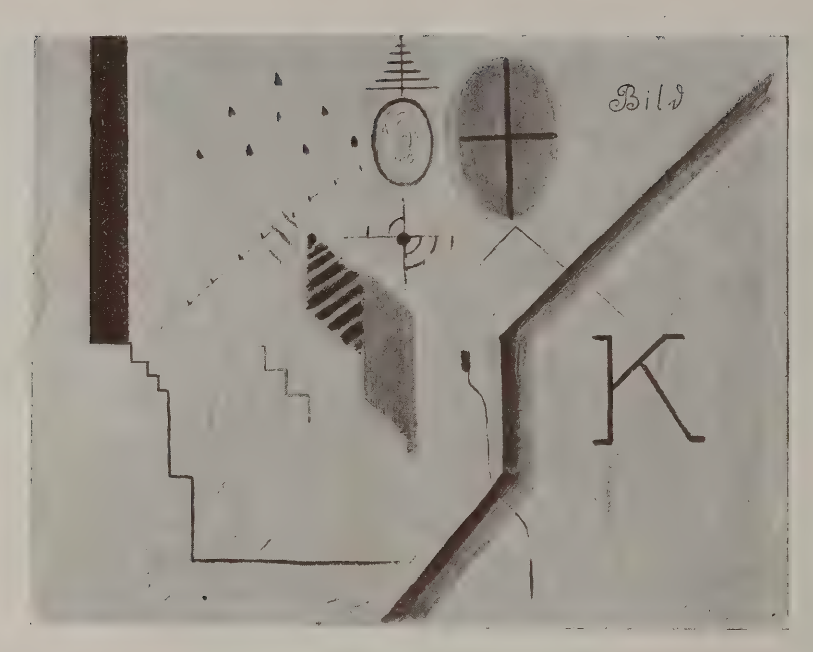
Daß er ſchon 1913 im Geiſte Picaſſos ſich kubiſtiſch verſuchte, gehört mehr zu jenen Vorläufer-Erſcheinungen, die nicht eigentlich Frucht trugen. Er mußte eine andere Baſis finden und von Grund auf neu aufbauen. Man denkt unwillkürlich an die ungeheure Aufgabe, die Carſtens ſich in Einſamkeit geſtellt hatte, aus dem humaniſtiſchen Geiſte ſeiner Zeit geboren, aber letzten Endes in völligem Widerſpruch zu ihr; und an Runges unerhörten Kampf um ein neues Geſetz der Natur, der Farbe, der abſoluten Romantik, das er aus den Trümmern eben jenes Klaſſizismus, wiederum einſamer Ringer, ſich zu erobern gedachte. Jene beiden Großen waren ihrer Zeit zu weit voraus, ſie rieben im ungleichen Kampfe ihre Kräfte vorzeitig auf. Heute ſcheinen die Vorzeichen für verwandtes Unterfangen Günſtigeres zu prophezeien.

Während einer Urlaubszeit von der Front im Jahre 1915 fand Schlemmer die maßgebende Löſung; nach dem Krieg hat er ſie nur ſtrenger zu völliger Abſtraktion durchgeführt. Damals handelte es ſich um eine aus der Menſchenfigur gezogene Form und um



Oskar Schlemmer. Plan mit Figuren. 1919.

das Mittel der Flachmalerei mit Ölfarben. Aber diese Dinge sind merkwürdig genug und stehen bereits völlig jenseits aller Ausdruckskunst wie des Kubismus. Nicht die Bewegung, nicht die seelische oder materielle Dynamik, sondern ihr Gegenteil wird erstrebt: die absolute Ruhe und das Gleichmaß von Linie und Fläche; statt des Barock der Klassizismus, um mit geläufigen Formeln zu reden. Aber dieser Klassizismus hat schlechthin alles Gegenständliche abgestreift. Er abstrahiert aus der menschlichen Gestalt die Idee ihrer Linie, das Gesetz ihrer Proportion und ihres Flächeninhaltes; er sieht von der Modellierung ab und füllt die knappesten Umrisse mit gleichmäßigen und sehr unwirklichen Farbenflächen. Diese Vereinfachung und Reduzierung auf die notdürftigste Kalligraphie der Figur hat, wenn je, so ihren Ahnen in der Simplizität Rousseaus; aber ihr Sinn ist ein gänzlich verwandelter. Man kann in diesem Zusammenhange kaum von Assoziationen sprechen: aber die Ideen, die diese kühlen und doch mit Spannung förmlich geladenen Flächen auslösen, sind vorhanden und von sehr starker Wirkung. Eben die Leerheit der Tafeln bewirkt einen mächtigen Anreiz auf unsere Phantasie; es ist nicht Armut, die sie erzeugt, sondern die ungemeine Selbstzucht formalen Reichtums, der sich auf das Letzte, Äußerste an geometrischer Strenge zurückzieht. Und so bedeuten uns Schlemmers Stenogramme zwar das Allgemeinste, aber auch Tiefste an menschlicher Idee; das Gefühl des federnd Gereckten, des frontal Strengen, das Rätselvolle reiner Profilierung; Gelenkigkeit, Energie, Vitalität schlechthin, nicht an Beispielen, sondern am absoluten Symbol, am grenzenlos Verdichteten der Umrißlinie, der flachen Farbenausdehnung. Alle Fläche bei ihm hat Tiefe, eben weil sie absolut ist und alle Möglichkeiten der dritten Dimension in die der Fläche hineingesogen hat, weil ihre Proportionen das Unbedingte einer



Oskar Schlemmer. Bild K. 1915.

restlos aufgegangenen Rechnung besitzen, die aus dem Begriff des Raumes nur mehr das Anschauliche der Fläche mit allen darin enthaltenen Potenzen übriggelassen hat. Dies ist der Punkt, wo die reine Formalität des „Klassizistischen“ ins Mystische überschlägt, weil sie alles der Phantasie und der Ahnung überläßt, weil sie so gesättigt ist mit unausgedrückten aber potentiellen Formen, daß sie zu diesen und zu allen Geheimnissen von Raum und Unendlichkeit goldne Brücken baut.

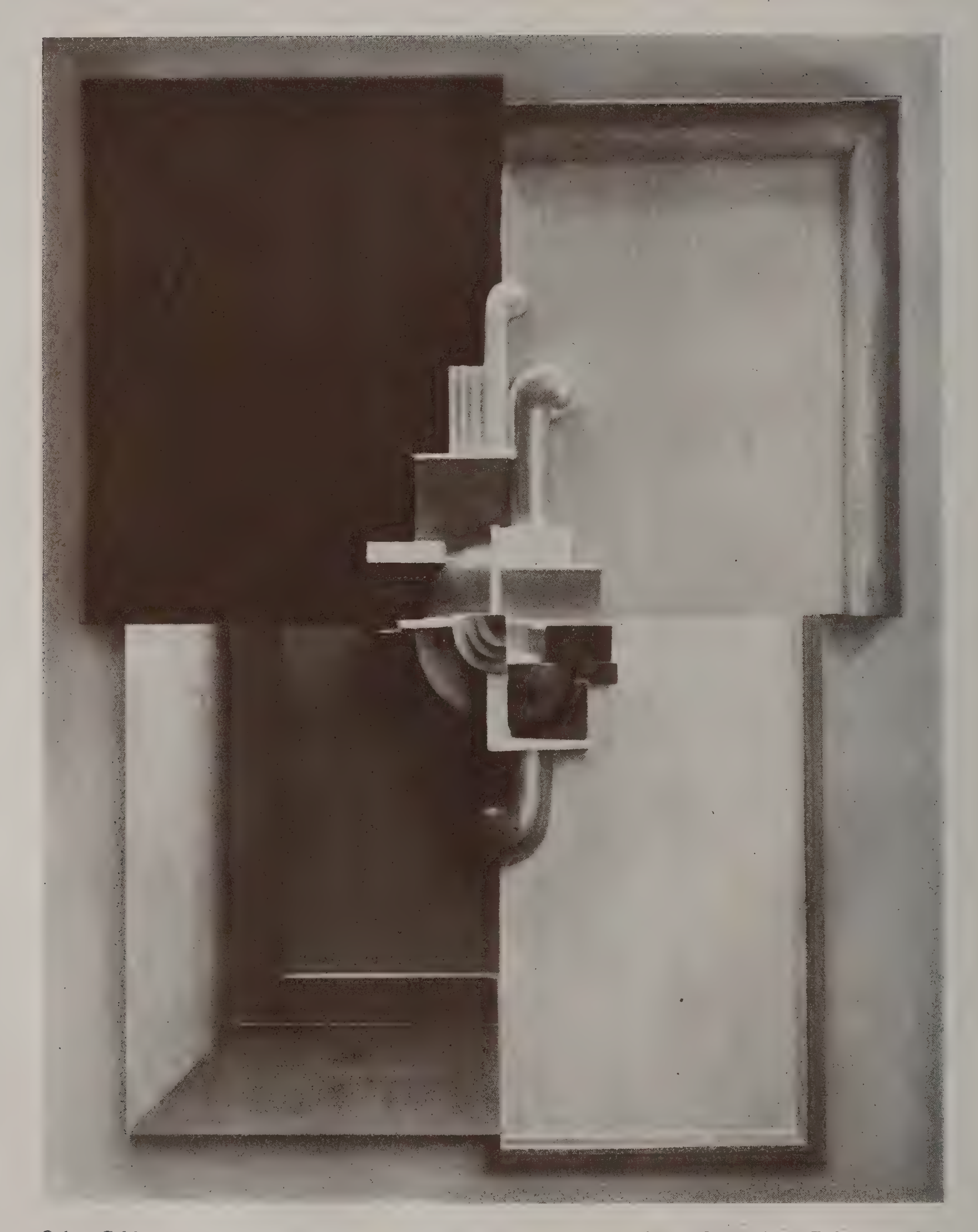
In Bildern wie dem Plan mit Figuren, dem Homo, dem Verhältnis dreier Figuren verdichtet sich dieses Zusammenpressen innern Reichtums in wenige Linien innerhalb einer gewaltigen Flächenleere. Sie sind teilweise auch in der Farbe aufs äußerste beschränkt und fast zu graphischen Darstellungen größeren Maßstabes gediehen; wo die sparsame Farbe auftritt, wirkt sie mit einer Feierlichkeit und Nachdrücklichkeit wie das sternengebärende Licht selber. Daß sie aber nicht notwendig ist, um das Letzte auszusagen, beweisen die Federzeichnungen Schlemmers, deren unerreichte Kühnheit und Eleganz auch den Widerstrebenden von der Überlegenheit dieser Kunst überzeugen muß. Die nachtwandlerische, ja recht eigentlich prädestinierte Sicherheit ihrer Linien hat ihresgleichen nur in den wunderbaren Zeichnungen Ingres' und der deutschen Nazarener, denen sie im Grunde ihres Wesens am tiefsten verwandt ist. Hier liegt das kompositorische, das bauliche Gerüst seiner Kunst offen zutage; hier spricht der Umriß so intensiv, daß es unmöglich ist, die angedeuteten Figurinen und Torsen sich etwa „fertig gemacht“ zu denken: sie sind über alle Vollendung und Fertigkeit erhaben. Die Abwesenheit der Farbe wird bei ihnen zum höchsten Vorzug; ihre Rhythmik, ihre innere Erlöstheit, ihre grenzenlose Elastizität und in sich ruhende Seligkeit rufen die Erinnerung wach an das, was Nietzsche in seinem Ideal der „azurnen Glocke und ewigen Sicherheit“ fand: das „unbegrenzte Ja-und-Amen-Sagen“, das göttliche Schweben und wunschbefreite Ruhen in sich selbst. Hier ist der schlackenlose Ausdruck dessen, was mit einem unzulänglichen Wort als „Klassizismus“ bezeichnet wurde; unzulänglich, weil man von



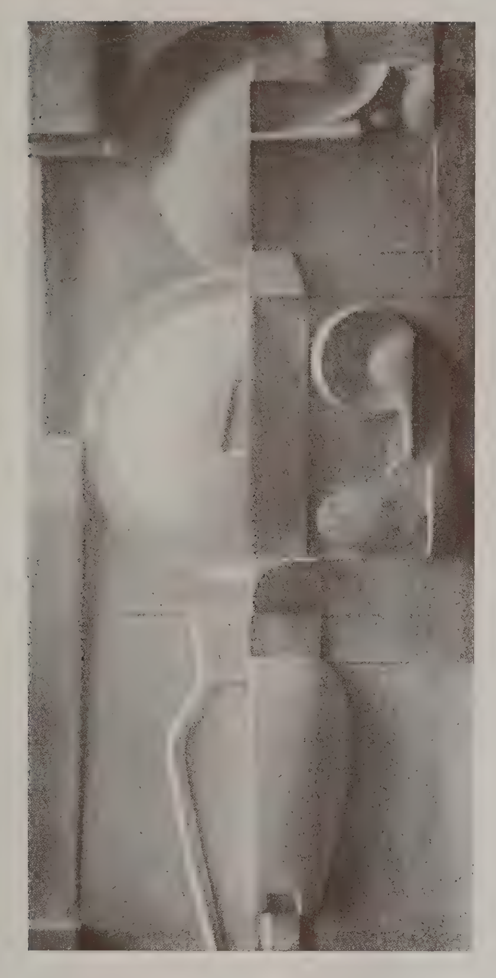
Oskar Schlemmer. Figur von vorn. 1915.

diesem altüberkommenen Begriff erst alle Bildungslast und Ideenverbindungen abziehen muß, um die Absolutheit der Formenklarheit als seinen Kern zu erhalten.

Denn es steht so, daß der Klassizismus bisher nicht zu restloser Ausschöpfung gelangen konnte, weil das trübe Medium des Inhaltlichen und der gebildeten Assoziationen die Kristallisation hinderte. Allen früheren Zeiten war der Weg zur Abstraktion undenkbar; eine Ahnung davon blitzt bisweilen bei dem genialischen Fueßli und bei dem lyrischen Flaxman im 18. Jahrhundert auf. Erst der Kubismus hat den Weg zur reinen Form frei gemacht; und nun können wir einen Blick tun in das Land des erhabenen Klassizismus, des Glückes der unbeschwerten göttlich freien Linie. Die Italiener, de Chirico vor allem, suchen sie noch mit romanischer Traditionslüsternheit in dem krassen Despotismus der Perspektive. Was de Chiricos figürliche und maschinelle Konstruktionen so außer-



Oskar Schlemmer. Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen. 1919.



Oskar Schlemmer. Relief J G. 1919.

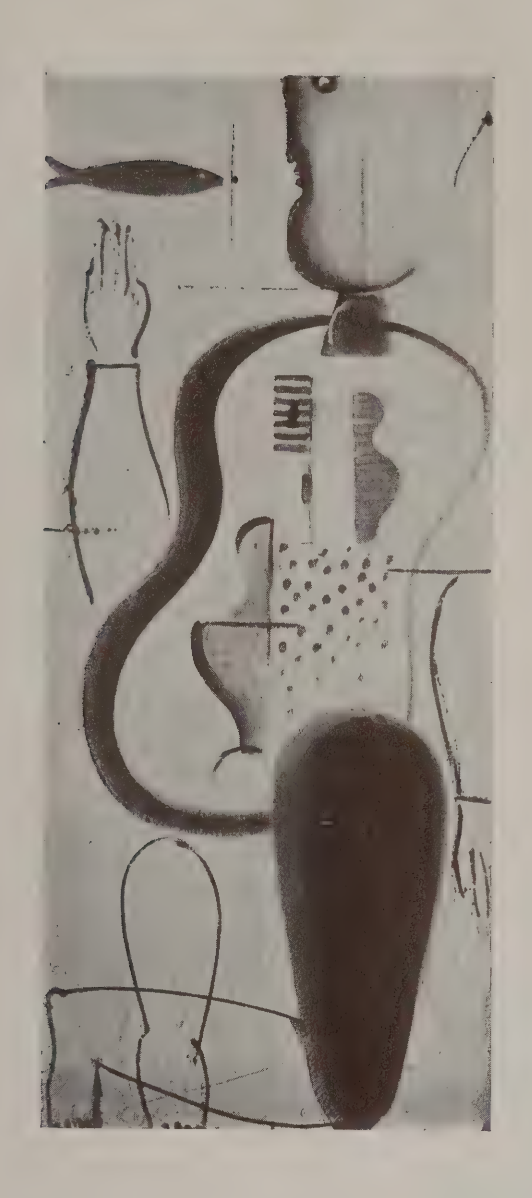
ordentlich fesselnd macht, ist ihre Unbedingtheit der nackten Form. Was sie hindert, uns voll zu befriedigen: die fast abergläubische Abgötterei des Raumes an sich, die Brutalität ihrer Perspektive und plastischen Illusion, ist nichts als die Wiederholung der alten klassizistischen Hemmungen, das heimliche Seitwärtsblicken zu Raffael und Mantegna. Dieser Verwandtschaften und Bürden hat Schlemmer sich gänzlich entledigt. Er brachte den Mut zum Bekenntnis der leeren Fläche auf, die unbarmherzig alle Illusion zerstört; und erst jenseits der räumlichen Täuschung — die ja der Grundirrtum unserer Sinne ist — kann wahre künstlerische Gestaltung einsetzen. Diese Erkenntnis, und mehr: ihre Übersetzung in künstlerische Tat, ist das wahrhaft grundlegende Verdienst des jungen Stuttgarters. Die Vorgänger, so radikal sie erscheinen, umgehen den Kern des Problems und das Letzte der Form: die gegenseitige Bedingtheit der Umrißlinie und der einfarbigen Fläche; und damit zugleich der restlosen Architektonik des Bildes. Sie bleiben malerisch, d. h. bewegt und barock. Das Bahnbrechende und Starke an Schlemmers Kunst aber läßt sich schließlich in dem Begriff der abstrakten Tektonik zusammenfassen.



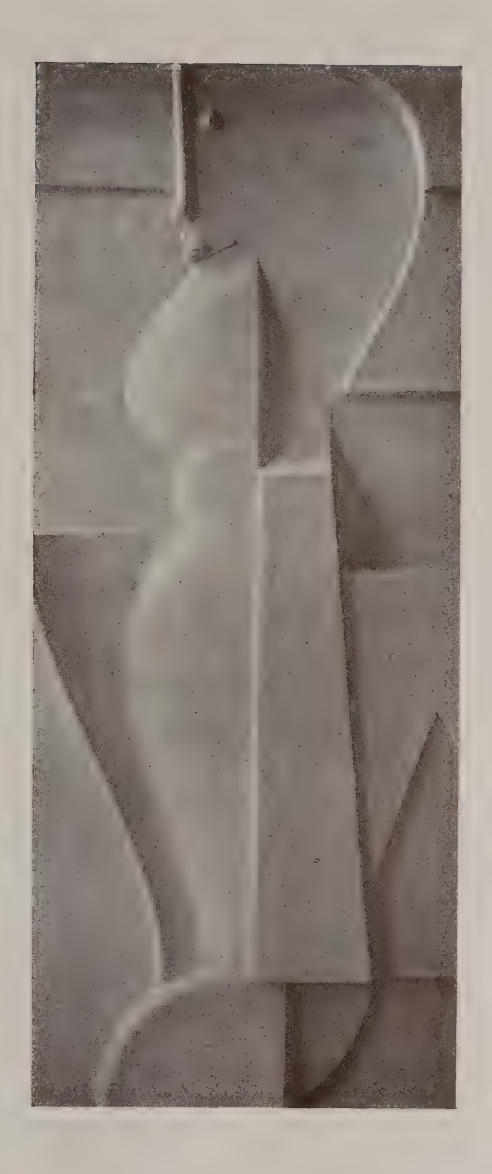
Oskar Schlemmer. Bauplastik R. 1919.

Denn darin gipfelt alles, was er gestaltet; ob es noch mittels der Figurenidee geschieht oder in völlig freien geometrischen und stereometrischen Formen: das Bildwerk unter das Gesetz architektonischen Aufbaus zu stellen. Die Gedrängtheit seiner Werke läßt ihre Architektonik anschaulich hervortreten. Man erkennt beim Vertiefen in diese Kunst immer klarer, wie wenig die Rede von Armut bei aller scheinbaren Leere sein kann: sie enthüllt einen Schatz künstlerischer Ideen, der sich nicht erschöpft, der sich nur vertieft. Die Empfindung eugenischer Spannkraft, die seine Schöpfungen auslösen, beruht auf der gehaltvollen Strenge und der Unerschöpflichkeit ihrer Ideen. Richard Herre hat deshalb in seiner Einführung zum Katalog der Uecht-Gruppe nicht übel von „Kompressionismus" gesprochen; doch ist es besser, diese Einseitigkeit nicht zum Schlagwort zu erheben. Eine solche Gedrängtheit findet sich jedenfalls unter den Mitgliedern jener Stuttgarter Gruppe außer bei Schlemmer nur noch, in anderem Sinne, bei Baumeister. Diese gerade Strenge, diese Überschaubarkeit im Bau seiner Werke läßt sie für die Monumentalkunst wie geschaffen erscheinen. Allerdings: für eine Baukunst, wie wir sie erst in Ansätzen und selten genug kennengelernt haben, bei Poelzig, Bruno Taut, dem Tschechen Gočar; einer Baukunst, die ihrerseits sich vom alten Klassizistischen weit entfernen muß, um so kühn und phantasievoll wie sachlich die Grundlage einer neuen Einheit der Künste zu bieten. Wie ganz anders man sich diese Einheit zu denken haben wird als etwa die der gotischen oder barocken oder gar der klassizistischen Baukunst von 1800 und ihrer matten Nachläufer im 20. Jahrhundert, läßt wiederum Schlemmer ahnen, dessen spätere Arbeiten sich von der gemalten Flächenkunst weit entfernen.

Auch bei den farbig-plastischen Gebilden aus Schlemmers letzter Zeit dämmerte anfangs noch die figürliche Idee durch. Schließlich ist auch die letzte Spur dieser Erinnerung getilgt und in klarer Entschiedenheit zur stereometrischen Abstraktion fortgeschritten. Die Weiterbildung von anfangs durchweg erkennbaren Einzelheiten bis zur plastischen Mathematik



Oskar Schlemmer.
Mann mit Fisch. 1919.

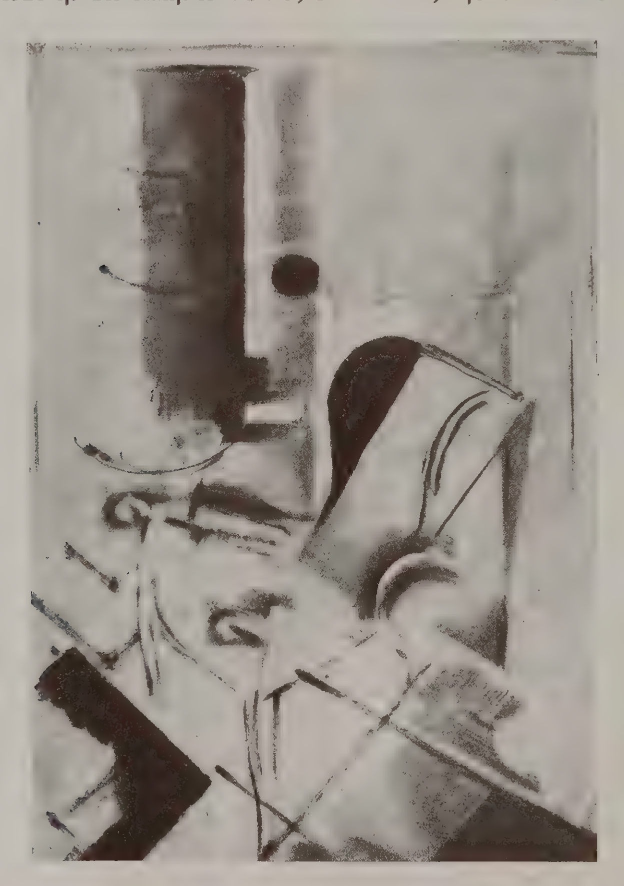


Oskar Schlemmer.
Relief H. 1919.

gleitet so unmerklich und fein bei Schlemmer fort, daß die Lückenlosigkeit auch in der schöpferischen Idee gewahrt blieb. Es gibt keinen Sprung, keine Inkonsequenz bei ihm: sein Weg führt mit der Großheit und Steigerungsfähigkeit barocker Achsenstraßen auf ein fernes aber klares Ziel hin. Nur die Mittel steigern sich und werden immer unmittelbarer; zuletzt fällt auch der Umweg über die Assoziation des Menschenkörpers fort, und es bleibt die Form an sich mit der Majestät ihrer Ruhe, ihrer Elastizität, ihrer Vitalität: der Vergleich mit dem spiegelglatten Meere taucht auf, das in seiner unendlichen Fläche alle Gewalt, Leidenschaft und Wut und alle Güte und lebendige Zeugungskraft gebändigt und beschlossen hält und nur den segnenden Azur des Himmels mit Gelassenheit spiegelt.

Ein so latenter Reichtum, solch unerhört gedrängte Sprache tut unserer Kunst not; tut unsern Sinnen und Gefühlen wohl. Schlemmers Werke erinnern ganz sicher in keinem Strich an Buddhismus. Aber sie predigen mit der stummen Eindringlichkeit der Wahrheit Abkehr vom Wahn, ja sie sind voll der Hoffnung auf eine Zukunft, die den Menschen erhaben zeigt über den gräßlichen Kampf und Krampf des Daseins und befriedet von einer großen Stille des Gemüts, die nicht aus feigem Entsagen und Weltflucht entspringt, sondern aus einer Spannkraft der Seele, die Einsicht in den höheren Zusammenhang der Welt, Verzicht auf das Unmögliche und freudige Tatkraft im Geistigen und Lebenschaffenden bedeutet[1].

[1] Seit 1. Februar 1921 ist der Künstler als Lehrer am Bauhause in Weimar angestellt.



Oskar Schlemmer. Ofen und Lehnstuhl. Naturstudie. 1914.

Kunstwende

Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem

Von GEORG BIERMANN

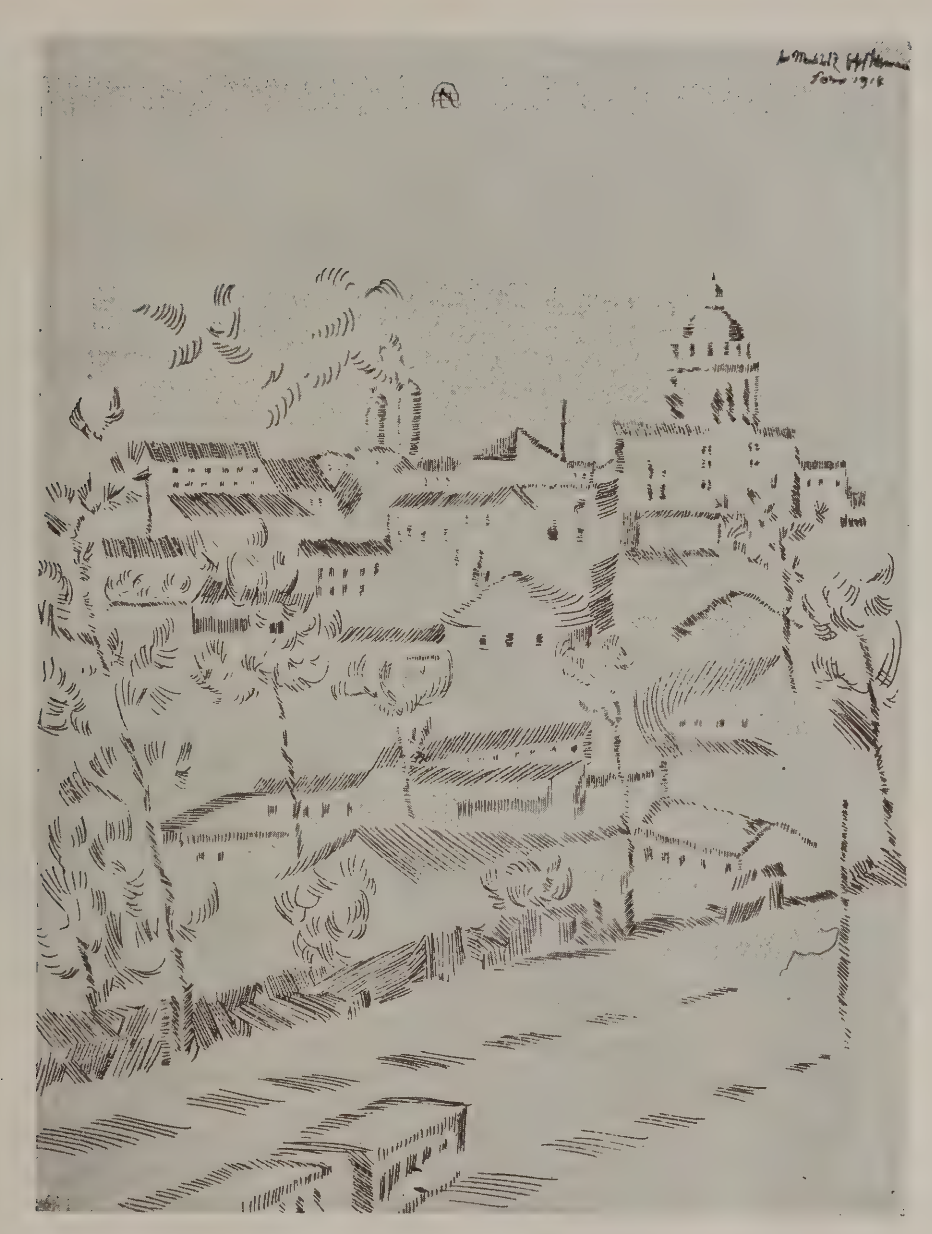
Die Katastrophe, die der Weltkrieg einleitete, ohne sie noch zu beenden, bedeutet im Leben dieser Zeit, deren Zeugen wir sind, einen der gewaltigsten Wendepunkte. Nicht weil das alte Europa plötzlich in seinen Grundfesten erschütterte oder die Völker in Haß und Zwietracht auseinandergerissen wurden, sondern weil diese Tatsachen äußeren Geschehens jene viel bedeutsameren inneren Wandlungsprozesse sinnfällig machen, die zunächst den Bankrott der geistigen Struktur des alten Kontinents herbeiführen sollten. Die Gründe für diesen Zusammenbruch sind von den verschiedensten Gesichtspunkten aus zu oft erklärt worden, als daß man sie an dieser Stelle noch einmal zu wiederholen brauchte. Aber der Prozeß der Umformung als solcher, der noch mitten im Fluß der Bewegung ist, ohne daß man heute schon übersehen könnte, zu welch äußersten Zielen er hinstreben wird, ist doch auch für das Gesamtbild der Kunst dieser Tage von nicht zu unterschätzender Bedeutung, weil nämlich die Kunst für sich nicht nur an dieser allgemeinen Wandlung des Zeitgeistes teilnimmt, sondern derselben in mehr als einer Hinsicht symbolhaften Ausdruck verleiht. Das Werk des künstlerisch-schöpferischen Menschen nämlich ist gewissermaßen die Magnetnadel, deren Schwingungen den aufmerksamen Beobachter besser die unsichtbaren geistigen Strömungen erkennen lassen als alle Vorgänge des täglichen Erlebens, das — wie man weiß — eingespannt in den breiteren Gang der geschichtlichen Entwicklung, höchstens der Sekundenzähler auf dem Zifferblatt der Zeit ist. Diese Kunst, deren Sphinxantlitz, vielen noch unfaßbar und geheimnisvoll, das Werden dieser Zeit überschattet, ist für uns Ausdruck und Niederschlag all dessen, was an geistig-dynamischen Kräften die Menschheit von innen her bewegt. Sie ist in diesem Sinne ebensosehr soziologisches Phänomen wie Widerschein einer neuen Ethik, die einem sich sichtbarlich vorbereitenden neuen Gemeinschaftsideal der Menschheit die Wege weisen will. Sie ist — mit einem Worte gesagt — seelisch tief verankert in jenem Urgrund menschlich-geistiger Gemeinsamkeiten, aus denen heraus sich auch politisch und sozial einmal in nicht zu ferner Zeit das Bild jener neuen Erdgemeinde entwickeln wird, die vielleicht eines Tages so glücklich ist, die Grenzscheiden zwischen Völkern und Rassen niederzureißen, um über allem Trennenden hinaus das letzte und höchste Ziel wirtschaftlicher und geistiger Gemeinsamkeiten zu finden.

Diese Kunst ist die wahrhaft belebende Blutwelle, die heute schon fühlbar, mit sichtbaren Pulsschlägen den erstarrten Körper des alten Kontinents zu erwärmen beginnt. So mannigfaltig auch im einzelnen, national und individuell noch geschieden, ihre Äußerungen erscheinen mögen, jedes ihrer aus schöpferischem Geist gezeugten Werke ist Teil des Geistes, der den morbiden Körper des alten Europa zu neuem Leben zu wecken bemüht ist. Hier ist das Postulat der neuen Jugend, hier leuchtet das Fanal der Zukunft hoffnungsstark in die Nacht einer in dumpfe Verzweiflung eingespannten Gegenwart hinein. Hier fühlen wir zum ersten Male deutlich jene Gemeinsamkeiten europäischen Geistes, in denen sich — spottend des Krämerwerks politischer Alltäglichkeit — der Wunsch nach letztem menschlichen Bekenntnis manifestiert. In dem Bilde dieser neuen Kunst erleben wir den neuen Menschen, der noch nicht da ist, aber dennoch in seinem Bekenntnis zum Universalismus des Geistes heute bereits plastisch vor uns steht. Denn der deutlichste Wesenszug dieser neuen Kunst ist Aufstreben aus dem

engen Bann alltäglicher Gebundenheit zu den Gesichten und Formwelten inneren Erlebens. Wie auf einer großen Stufenleiter nach oben, die dem Antlitz Gottes zustrebt, vollzieht sich der gewaltige Prozeß dieses künstlerischen Erneuerungswerkes. Hier noch Erdgebundenheit auf der untersten Sprosse, Naturnähe, die sich noch nicht loslöst vom Bilde der sichtbaren Welt, aber doch nicht ohne Sehnsucht ist; dort auf der obersten Stufe transzendental in sich gekehrte Kontemplation, die in abstrakten Formen, in Farbengluten so rein und verzehrend, als sie nur dem Instrument des Kosmos zu entnehmen sind, ein Gleichnis für Ewiges formen will: zwischen diesen beiden äußersten Polen der Prozeß einer Entwicklung, eines Neugestaltens und Neuformens, der nicht mehr die Künstler einer einzelnen Nation, sondern den europäischen Geist — um nicht zu sagen den Geist der fünf Erdteile — in seinen besten Kräften ergriffen hat.

In der Tat, wer nicht mit weitgeöffneten Sinnen diesem noch niemals in der Geschichte der Menschheit beobachteten Vorgang zu lauschen vermag und ergriffen steht vor dieser unerhörten Manifestation einer neuen geistigen Jugend, wird um den Genuß eigenen Miterlebens ärmer sein. Vor allem aber soll man nicht vergessen, daß diese neue Jugend selbst noch mit einem unerhörten Erbe belastet ist, das den Einzelnen oft stärker bedrückt, als es für ihn gut ist. Nur der primitive Mensch, der ohne Geschichte geboren ist, hat die wirkliche seelische Freiheit, die Schöpfung reiner Kunst gestattet. Dies ist der wahre Grund, warum der Künstler des 20. Jahrhunderts immer wieder so magisch von den Zeugnissen der Südseeinsulaner und der Negervölker angezogen wird. Er, den tausendfach Bildung und gesellschaftliche Konvention beengen, sieht neidvoll in dem primitiven „Wilden" jenes reine Menschentum, das den Weg zu seinem Gotte wie von selbst findet. Hier wittert er mit klugem Instinkt jenes von allen Reflexionen freie Gefühl, das, unbekümmert um die Lehren einer zweitausendjährigen Kultur, die Kunst, d. h. das schöpferische Werk des Einzelnen wie eine selbstverständliche Opferung vor dem Geheimnis des Universums empfindet. Anzumerken wäre deshalb hier bereits in Parenthese, warum diese primitive Kunst der Negervölker die junge Kunst Europas in entscheidenden Momenten so nachhaltig beeinflußt hat.

Aber außerhalb dieser eben gekennzeichneten Berührungspunkte mit der Welt der Primitiven, die weniger Erbe überkommener Bildung als vielmehr Entdeckung eines nicht mehr rein rationalistisch eingestellten Geistes gewesen ist, lastet auf dem Künstler der neuen Zeit die ganze Fülle dessen, was uns aus früheren Jahrhunderten und aus den Trümmern alter und ferner Kulturen die Kunstwissenschaft inzwischen erschlossen hat. Die lastende Wucht dieses Erbes ist das Ergebnis jener letzten Jahrzehnte, in denen die reine wissenschaftliche Erkenntnis europäischen Geistes ihre größten Triumphe feierte. Es ist jene Zeit, in der man nicht nur die Totenstädte der alten Welt auszugraben verstand, sondern auch den fernen Osten, die großen Hinterlassenschaften Asiens, dem Bewußtsein Europas zurückzugewinnen wähnte. Soweit sich diese Tatsachen auf die Kunst beziehen, hat man es wahrhaftig verstanden, Europa zu einem unbegrenzten Sammelbecken östlichen Kunsterbes zu machen. In den Museen der Hauptstädte entstanden neben den Abteilungen rein archäologischen Charakters jene stolzen und von Sachkennern prachtvoll aufgebauten Kabinette, in denen der Schatz Asiens eine europäische Heimstätte gefunden hat. Aber da diese Dinge zunächst nur als Objekte der reinen Wissenschaft gewertet wurden und der Hochmut Europas sich in jeder Beziehung dem Geist des Ostasiaten überlegen wähnte, vergaß man leider nur zu sehr jene letzte und für uns Europäer in diesem Augenblick doppelt schmerzliche Erkenntnis, daß jedes noch so bescheidene Stück asiatischen Kunstfleißes einen Teil jenes Universalismus darstellt, dem wir uns nun — schmerzlich enttäuscht durch die Tatsachen eigener Ver-



Joseph Achmann. Pariser Landschaft mit Pantheon.
Zu dem Aufsatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joseph Achmann".

gangenheit — langsam wieder zu nähern beginnen. Dem Künstler aber, dies muß in aller Deutlichkeit gesagt werden, war das große Erbe des Ostens weniger Wissenschaft als Erlebnis. Er, feiner begabt mit der richtigen Witterung in kommendes Weltgeschehen, empfand instinktiv vor diesen Zeugnissen das herrliche Wunder einer Millionen Menschen verbindenden universalen Gemeinsamkeit des Geistes. Heute aber, wo uns langsam auch jene Quellen wieder erschlossen sind, die die alten Weisen Indiens erneut der Menschheit vermitteln, wo ein Mann wie Rabindranath Tagore leib-

haftig unter uns iſt, Inkarnation weltumſpannenden öſtlichen Denkens, kann ſich die Kunſt auch des alten Europa nicht mehr jenen Lehren entziehen, die einmal an der Wiege der Menſchheit in wunderbar reinen Klängen den Aufſtieg zum Antlitz Gottes gepredigt haben. Nicht als ob das Schaffen unſerer neuen Jugend ſklaviſch um die Vorſtellungswelten jener öſtlichen Kunſt kreiſte, aber vieles von dem, was dort in jahrhundertealtem Werden in künſtleriſcher Form Ausdruck univerſalen Glaubens und Geiſtes wurde, ſteht dennoch ſehnſuchtsvoll über dem Werden unſerer jungen Kunſt, deren oftmals ſichtbare innere Zerriſſenheit der beſte Beweis für das an ſich intenſive Ringen nach einer neuen Form des Ausdrucks iſt, der ähnlich, wie ihn der Oſten einmal beſeſſen, wieder geiſtiges Gemeingut einer in ihren Menſchheitszielen durchaus harmoniſch verbundenen Gemeinſamkeit werden ſoll. Man muß aber, will man die Ziele der neuen durchaus univerſell abgeſtimmten Kunſt im neuen Europa richtig werten und erkennen, immer wieder daran erinnern, daß letzten Endes der ganze Umformungsprozeß geiſtigen Energien erwachſen iſt und daß dieſe, um völlig frei zu werden vom Erbe des Vergangenen, Zeit brauchen. Futurismus (dieſer vielleicht am wenigſten) Kubismus und ſelbſt Dadaismus, um an dieſer Stelle jene ſchlecht geprägten Schlagworte zu gebrauchen, die höchſtens die äußere Form eines durchaus inneren Seins bezeichnen, ſind, jede in ihrer Art, Etappen auf dem Wege zu jener letzten umfaſſenden Bindung ſchöpferiſcher Energien, die heute mehr Verheißung als Erfüllung bedeuten.

Trotzdem: der Umformungsprozeß im ganzen, deſſen Zeugen wir auf künſtleriſchem Gebiete ſind, iſt das ergreifendſte Schauſpiel einer nach neuen Zielen ſtrebenden Menſchheit, das je die Geſchichte erlebt hat. In den Keimzellen dieſer den ganzen Kontinent umſpannenden Bewegung, für die die Kunſtkritik zunächſt als Rettungsanker in der Not des Denkens das ſchlechte Schlagwort „Expreſſionismus“ gefunden hat, liegen Anſätze zu einer kommenden europäiſchen Gemeinſchaft des Geiſtes verborgen, die deutlich genug ſchon jetzt zu unſerem Bewußtſein vordringen. Außer den von außen her wirkenden Kräften aber, die den Geſamtkomplex fremder und im Univerſalen vorbildlichen Kulturen begreifen, iſt es nicht zuletzt das europäiſche Erbe ſelbſt, das gewiſſermaßen ähnlich an unſeren Kinderſchuhen haftet. Auch davon trägt der Künſtler dieſer Zeit — bewußt oder unbewußt — ein gerüttelt Maß mit ſich herum, das nicht ſo leicht zu überwinden iſt. Unſere ſogenannte Bildung nämlich, die letzte Errungenſchaft europäiſchen Geiſtes und Gemeingut der Kulturnationen dieſes Erdteils ohne Unterſchied der Raſſe war, hat der wiſſenſchaftlichen Durchdringung einer zweitauſendjährigen eigenen Vergangenheit Tor und Tür geöffnet und den rationaliſtiſchen Glauben an die Überlegenheit des Verſtandes dem europäiſchen Menſchen des zwanzigſten Jahrhunderts in die Wiege gelegt. Nicht nur, daß unſer eigenes Denken unausgeſetzt von dem Vorbild alter — alſo doch wohl überwundener — Jahrhunderte ſtändig erfüllt geweſen iſt, auch die Lehren einer ſogenannten Kunſterziehung waren völlig im Bann einer durchaus rückwärtig eingeſtellten Betrachtung. Überflüſſig beinahe zu erklären, warum die Kunſt der letzten Vergangenheit ſo ſelten aus den Banden der Überlieferung frei werden konnte, warum ſelbſt in Momenten, in denen ſcheinbar eine neue Entwicklung anhub, immer wieder letztes Gebundenſein an Natur und Tradition auch die freieſten ſchöpferiſchen Kräfte wie mit Zentnerlaſt beengte. Die Gründe für dieſe an ſich wohl ſeltſame Erſcheinung, in der ſich z. B. die ganze Kunſtproduktion des 19. Jahrhunderts widerſpiegelt, ſind durchaus geiſtiger Art und finden unſchwer ihre pſychologiſche Erklärung in dem Verhältnis, in dem ſich der Künſtler ſelbſt zu Staat und Geſellſchaft befunden hat. Im Gegenſatz nämlich zu der Stellung, die noch der Künſtler des Mittelalters als anonymer Träger einer die ganze chriſtliche Menſchheit verbindenden Idee im



Joseph Achmann. Raumstudie. Lithographie.
Zu dem Aufsatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joseph Achmann".

Rahmen seiner nicht minder produktiven Umwelt eingenommen, verschob die Neuzeit unter dem Eindruck einer rein individualistisch orientierten Weltanschauung die Position des künstlerisch Schaffenden insofern, als sie diesen im Sinne eines außerhalb der bürgerlichen Gemeinschaft stehenden Außenseiters fixierte, der ausschließlich dazu berufen war, der Mode des Tages, dem Geschmack der Gesellschaft und den Ansprüchen auf gesteigerte Lebenshaltung des Einzelnen zu opfern. Das Entscheidende ist dies, daß der Künstler der neuen Zeit dadurch, daß er genau wie die Menschheit selbst immer stärker abgedrängt von den Idealen des Geistes und der Religion, allmählich in völlige Abhängigkeit von jener reinen Herrschaft des Verstandes geriet, die ihn lediglich noch als Mittler alltäglicher Bedürfnisse und Vorstellungen wertete. Der Abstieg der Kunst, der sich in diesem Sinne etwa seit den Tagen der Renaissance vollzog, ist etappenmäßig absolut klar zu umreißen. Das 19. Jahrhundert zumal hat den Verfall in geradezu erschreckendem Tempo beschleunigt. Das Gesamtbild der Kunst dieser Epoche ist trotz

der immer wieder erkennbaren Höhenleiſtungen einiger Weniger, die mehr durch techniſches Können als durch überragende Geiſtigkeit überzeugen, ein einziger ungehemmter Niedergang bis zu den Tagen, da — verlacht und unerkannt von der Mitwelt — die erſten Bahnbrecher der neuen Kunſt faſt unvermittelt ihr Werk in die Zeit ſelbſt hineinſchoben, auf dem nunmehr die durch die Kataſtrophe des Weltkrieges beſiegelte Befreiung einer jungen, wieder univerſell eingeſtellten Kunſt des neuen Europa aufbaut.

So wenig aber, wie aus dem politiſchen Zuſammenbruch des alten Kontinents bereits im Verlauf einiger Jahre die Konſolidierung zu feſter Formung innerhalb der Völker und Staatenfamilien erfolgen konnte, ſo wenig wahrſcheinlich wird der Gärungsprozeß in der Kunſt dieſer Tage ſchon ſehr bald zu jener letzten Plattform europäiſcher Gemeinſamkeit auch im Geiſtig-Künſtleriſchen hinführen. Noch leben wir in den Jahren eines unerhörten Übergangs, der zunächſt nur den tauſendfach wirkenden Energien, die zur Oberfläche drängen, Möglichkeiten ihrer dynamiſchen Auslöſung bereithält. In welchem Sinne einmal, in ſicher nicht zu ferner Zeit, die Erfüllung ſich vollziehen wird, das vorauszuſagen, iſt ſelbſt dem ſchärfſten Beobachter dieſer jungen Entwicklung, die in allen Ländern ungeſtüm genug eingeſetzt hat, nicht leicht. Gegenüber einem oft zu gewaltſamen Vorſtoß gewiſſer Kräfte nach äußerſten Polen, die vielleicht ſchon jenſeits des Bereichs des rein Künſtleriſchen liegen, iſt auf der anderen Seite ein zeitweiliges Zurückfluten in die Bahnen der Tradition im Sinne des überkommenen Erbes einer überwundenen Epoche nicht zu verkennen. Aber völlig verkehrt iſt es, aus derlei Merkmalen etwa ſchließen zu wollen, die Bewegung als ſolche habe bereits ihren äußerſten Punkt erreicht und beſinne ſich nun neuerdings wieder auf die gute Überlieferung klaſſiſcher Provenienz. Das iſt ein Trugſchluß, der nur denen als zeitweiliger Troſt willkommen ſein mag, die die Einfühlung in den geiſtigen Umformungsprozeß dieſer Zeit noch nicht gefunden haben. Kräfte aber, die einmal unter dem Druck eines ähnlich nie erlebten Weltgeſchehens frei geworden, kommen ſo wenig wie das magnetiſche Fluidum, das unſer Weltall durchzieht und trägt, auf einen toten Punkt. Im Gegenteil, die wirkenden Urzellen ihrer dynamiſchen Energie bauen — ihrer eigenen Miſſion ſich kaum bewußt — in Erfüllung der in ihnen einmal latenten ſchöpferiſchen Möglichkeiten ſolange an der Aufrichtung eines neuen geiſtigen Zentralſyſtems, bis dieſes ſelbſt vollendet ſteht und automatiſch von dem nunmehr harmoniſch wirkenden Strom von außen her geſpeiſt wird. Was wir heute angeſichts der neuen Kunſtentwicklung in dem Europa des ſich vollziehenden Aufbaus künſtleriſch erleben, iſt der Übergang zu einer erſt kommenden Formung, aus der Letztes erwachſen ſoll, das nach dieſen Jahren der Gärung und des Verſuchs erſter Sammlung einmal harmoniſch in dem Schoße einer die ganze Menſchheit umſpannenden neuen Geiſtigkeit ausebben wird. Hat aber der Schöpfer dieſer und der kommenden Zeit erſt das Erbe überwunden, das heute noch mit Zentnerlaſt auf ihm laſtet, dann iſt er wieder ſo frei, als es je der primitive Menſch geweſen iſt. Für den Augenblick iſt jedem Miterlebenden, der im Gefühl die unermeßliche innere Spannung dieſer Zeit an ſich erfährt, der tragiſche Zuſtand, in dem ſich die junge ſchöpferiſche Generation befindet, wohl bewußt. Vermeſſen aber wäre es, wollte man heute ſchon endgültige Werturteile fixieren, wo die Geſamtheit eines mitten im Fluß der Entwicklung befindlichen Geſchehens noch keineswegs klar erkennen läßt, wer die Schrittmacher und welches die Mitläufer dieſer neuen Bewegung ſind. Auch ſtärkſte Noten, vor denen beiſpielsweiſe die Generation von 1921 in Verehrung kniet, können ſich in neuer kritiſcher Einſtellung gegenüber dem Geſamtbilde der ſich heute erſt vorbereitenden Entwicklung als abſolute Nieten erweiſen, wobei nicht unerwähnt bleiben



Joſeph Achmann. Britting. Radierung.

Zu dem Aufſatz von Georg Britting „Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann".

darf, daß der Verbrauch an Kräften, die jeder Tag beinahe mit dem ortsüblichen Klimbim an die Oberfläche ſpült, in unſerer Zeit ſo ungeheuer iſt wie nie zuvor. Noch nie haben, ſeitdem Kunſt zu dem Bewußtſein einer geiſtigen Gemeinſchaft ſprach, Künſtler an ſich ſo ſehr den Wankelmut menſchlicher Überzeugtheit erfahren wie in dieſen Jahren. Es iſt, als wenn die Zeit in einem erſten gierigen Heißhunger alles verſchlucken möchte, was ſich irgenwie und irgendwo als expreſſive Kunſt offenbart, um, vorübergehend geſättigt, zu verleugnen, was ſie geſtern noch mit Hoſianna begrüßte. Dabei ſoll nicht verkannt werden, daß ſogenanntem Mitläufertum der Maßſtab der Kritik mit Recht viel unerbittlicher geworden iſt, als er etwa noch in früheren Jahrzehnten beſtand. Dieſe Zeit des Übergangs und der Umwälzung verbraucht auch künſtleriſch Energien, wie es eine frühere Epoche ähnlich nie gewagt hat. Zugegeben, daß dies nicht nur Vorteil im Sinne raſcher Klärung ſei, muß eben doch jener Verbrauch bedenklich ſtimmen, wenn man daran denkt, daß das Format auch dieſer rein revolutionär entfeſſelten Zeit menſchlich und geiſtig von Haus aus beſchränkt iſt und daß, ſoweit ſich überhaupt der Weg zielbewußter Neuformung im Geiſtigen

überblicken läßt — an Hand der Analogien in der Menſchheitsgeſchichte — es immer nur ein Dutzend Bannerträger waren, die — wie die zwölf Apoſtel Chriſti — das neue Evangelium verkündet haben. Aber dieſe Zwölf haben ſicher bis heute noch nicht den Weg gefunden, der die Lehre einer neuen künſtleriſchen Weltanſchauung in das Bewußtſein der Allgemeinheit hinüberleitet. Und neben dieſen Zwölf, von denen vielleicht erſt die Hälfte als Eckpfeiler der Entwicklung erkannt iſt, ſtehen Hunderte, vielleicht ſogar Tauſende zielbewußter Individualitäten, die, jede in ihrer Art, auch Träger der allgemeinen neuen Vorbereitung zu einem fernen Ziel hin ſind.

Wie immer man aber den gegenwärtigen Zuſtand der jungen zukunftsfrohen Kunſt begreift, eines ſteht feſt, daß die derzeitige Situation nichts iſt als ein einziger flammender Proteſt gegenüber der Vergewaltigung, die das künſtleriſche Schaffen durch die Lehren vergangener Epochen, deren Fluch der Rationalismus geweſen, erfahren hat. Ohne dieſe Vergangenheit wären wir künſtleriſch unbelaſteter und hätten vielleicht längſt den Weg zu jener Freiheit gefunden, den uns in ſtillen Augenblicken ſelbſtgewählter Reflexion das Gefühl vorſchreibt. Da aber das Erbe ſo unerträglich ſchwer auf uns laſtet, ſoll man jene Tatſachen nicht verkennen oder gar gering einſchätzen, die auch dem modernen ſchöpferiſchen Menſchen gegenüber Bindung bedeuten. Abgeſehen von dem früher bereits erwähnten Vorſtellungskreis der öſtlichen Welt, deſſen univerſaler Eindringlichkeit ſich heute niemand mehr entziehen kann, iſt es die eigene Vergangenheit des Volkes, die immer wieder das Gefühl des modernen Schaffenden beengt und zu fruchtloſen Vergleichen verführt. Hier iſt es die Zeit frühchriſtlicher Kunſtübung, dort die herrliche und noch immer nicht erſchöpfte Welt der Gotik, die — Ausdruck ferner Sehnſucht — in der Harmonie ihres univerſalen Gefühls wieder leuchtend über den Zielen der Gegenwart ſteht. An den unterſten Sproſſen aber unſerer ererbten Bildungsleiter bricht ſich kraftlos faſt jener Drang nach einer neuen Menſchheitsſyntheſe, die einmal aus Geiſt und Sentiment künſtleriſch geformt, einem mit Naturnotwendigkeit Kommenden den Weg bereiten ſoll. Das Rückwärtsgerichtſein menſchlichen Geiſtes aber iſt vielleicht der bitterſte Fluch ſeiner irdiſchen Unvollkommenheit. Anbetend kniet der Schöpfer unſerer Tage, dem vielleicht Renaiſſance, Barock und Rokoko längſt in ein Nichts verſanken, vor Giotto oder den Wundern von Ravenna — mit der gleichen Ehrfurcht vielleicht vor den Domen deutſcher Romanik. Er begreift, halb noch das Produkt jenes letzten Rationalismus, der das Signal zu unſerer Kataſtrophe wurde, jene Koſtbarkeit eines freien und reinen Gefühles vor dem Throne Gottes, ſo wie es die mittelalterliche Kunſt wie in einem einzigen leuchtenden Symbol umſpannt und taſtet ſchwer zurück aus der Vorſtellungswelt jener fernen Jahrhunderte hinein in unſere Zeit, die die Harmonie eines alle umſpannenden Bekenntniſſes noch nicht kennt: Wen kann es da überraſchen, daß aus dieſer ſeltſamen Klitterung des Empfindens und der Reflexion zunächſt innerlich noch unabgeklärte Gebilde künſtleriſcher Formung entſtehen, Dinge, die einerſeits noch durchſetzt von den Einflüſſen des vorhandenen hiſtoriſchen Erbes, andererſeits doch Blut vom Körper dieſer Zeit ſein möchten. Soll man es deshalb dem Künſtler zum Vorwurf machen, daß er letzte Freiheit ſo raſch nicht gewinnt! Schließlich nämlich kommt es weniger auf die etwa feſtſtellbare hiſtoriſche Kontinuität in dieſer Zeit an als vielmehr auf den Grad des von ſtarkem Können unterſtützten Temperamentes, das erſt mit dumpfem Gefühl den Anſchluß an die neue Zeit ſucht und ihn — ſo oder ſo — beſtimmt finden wird. Zur Erkenntnis gegenüber nächſter Zukunft iſt es alſo wichtiger, nicht ſo ſehr jenen Quellen nachzuſpüren, die ſich aus dem hinter uns liegenden Erbe heraus veräſtelnd in die Gegenwart hinein verlieren und das Bild des neuen Schaffens hier und dort noch eigenwillig beſtimmen, als jenen urſprüng-



JOSEPH ACHMANN: Familie. Holzschnitt.

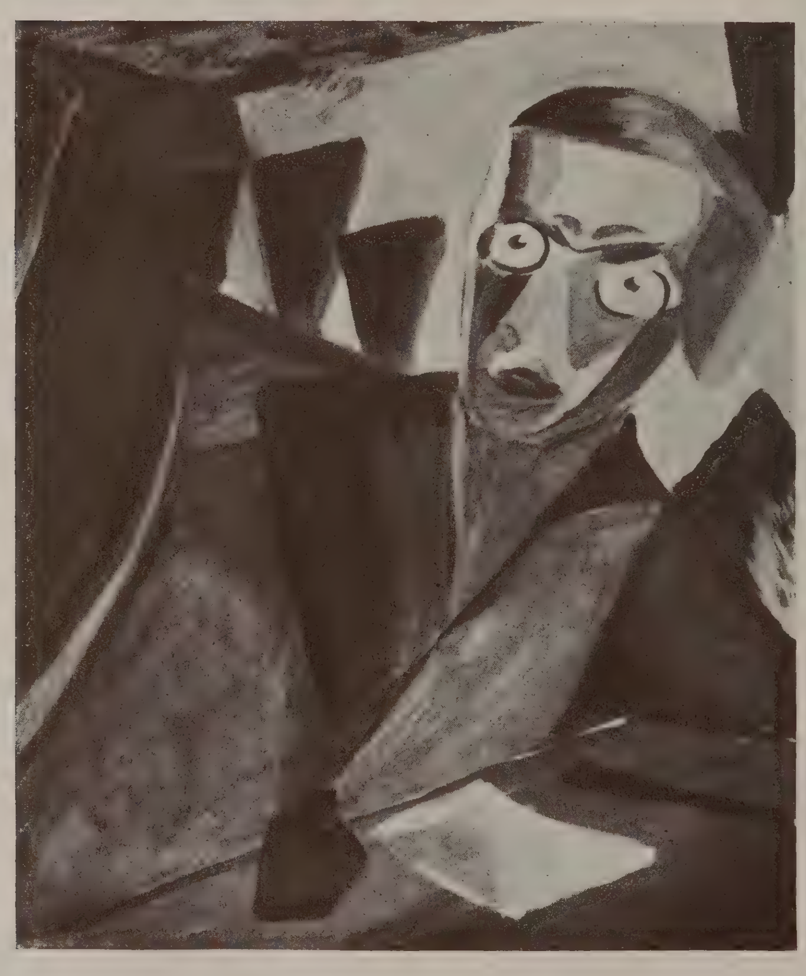
lich in der Zeit selbst tief verankerten Zentren schöpferischen Willens nachzugehen, die mit dem Werden einer neuen Welt auch das Wesen einer heute erst in ihren Anfängen erkennbaren, aber sich deutlich bereits formenden Kunst begreifen machen.

Von welcher Seite man sich aber auch diesen Tatsachen nähern mag — ob gestützt auf rein ästhetische Betrachtung oder getragen von der Idee völkerpsychologischer Gegebenheit — eines wird man unschwer erkennen und damit als feststehend annehmen dürfen, daß nämlich hinter dem neuen Bilde in der Kunst dieser Zeit auch die Gesinnung einer neuen Menschheit steht und daß, so sehr sich auch der Schöpfer als jenseits des sonstigen Zeitgeschehens empfinden mag, sein Werk im letzten ausschließlich von den Quellen gespeist wird, die aus dem Nährboden eines selbst die Erdteile überbrückenden neuen Geistes ans Tageslicht drängen. Der Künstler aber, dem von jeher eine besonders feine Witterung in die Zeit hinein eigen war, ist in Wirklichkeit auch der Prophet des Kommenden.

Das Bild der jungen Kunst aber mutete auf den ersten Blick weniger chaotisch an, als es der Fall ist, wenn der Geist der neuen Zeit selbst bereits den Weg gefunden hätte, der zu einem letzten großen Ziele hinführt. Dieses selbst besteht vorerst mehr in der dunklen Ahnung all derer, die instinktiv empfinden, daß überall da, wo der Geist zur Aktivität vorstößt, auch ein den Völkern des Kontinents (um nicht zu sagen: der Welt) gemeinsamer Horizont die Blickweite des menschlichen Intellekts begrenzt und daß irgendwo in der Ferne ein Punkt besteht, von dem aus eine neue Weltanschauung den Sieg über die Erde erringen wird. Für Europa im besonderen bedeutet heute schon der Universalismus des Ostens einen nicht zu unterschätzenden Born junger Kraft, der vielleicht imstande ist, den ermatteten Organismus des westlichen Kontinents noch einmal für ein Jahrtausend und mehr lebensfähig zu machen. Fast könnte man ohne Übertreibung behaupten, daß wir alle längst die Pilgerschaft zu den alten Weisen Indiens angetreten haben.

Für das Verständnis der neuen Kunst sind aber diese allgemeinen Andeutungen durchaus nicht so nebensächlich, wie es vielleicht im ersten Augenblick scheinen könnte. Denn stärker als der alltägliche Mensch es vermag, der nur unter den Begleiterscheinungen eines materiell beengten Daseins leidet und das Leben an sich immer nur im Gleichmaß der Stunden des Heute und Morgen empfindet, wird der Künstler in den Bann des eigentlichen geistigen Geschehens dieser Zeit hineingezogen. Ist er Schöpfer und produktiver Gestalter — und nur als solcher ist er wahrhaft Künstler — so ist er zugleich auch Horcher in die Zeit hinein und nicht weniger Gefäß all jener Strömungen, die einer neuen Synthese der Menschheit den Weg bahnen. So wird er, seiner eigentlichen Situation sich in vielen Fällen kaum bewußt, Schöpfer aus Intuition im Sinne eines Neuen und Kommenden, weil er, bewegt von jenen Energien, die auch dem schärfsten Beobachter erst unbewußt fühlbar, in seinem Werk jene Formung sucht, die gewissermaßen ein Symbol auf das spirituelle Weltgeschehen sein soll. In dieser Periode des Übergangs aber, die letzte Harmonie noch lange nicht verspricht, wird er zunächst — weil es gar nicht anders denkbar ist — schöpferisch nach irgendeiner Seite hin untertauchen in dem Meer leidenschaftlicher Erregung, die heute die Erde durchzittert. Tragisch ist seine Mission in jedem Fall, denn billige Bejahung im Sinne jener malerischer Routine vertrauenden Impressionisten der letzten Vergangenheit gestattet die Gegenwart nicht mehr. (Das allein ist Sache der Allzuvielen, die auf Akademien mit kümmerlicher Fingerfertigkeit ein unvollkommen begriffenes Handwerk erlernt haben.) Irgendwie muß er Bekenner sein, soll an seinem Werk die Zukunft selbst erstarken. Dies Be-

kennertum aber ist keineswegs zu verwechseln mit dem Mut gewisser Demagogen, die die Seele des Volkes im guten oder schlechten Sinne beeinflussen möchten, sondern es ist der Glaube an die Zeit, den das Werk in sich trägt, das symbolisch an irgendeinen, wenn auch noch so nebensächlichen Punkt anknüpft, an das augenblickliche Weltgeschehen. Nimmt man die Summe aller heute in der schöpferischen Jugend wirkenden Kräfte in eins zusammen, dann haben wir in der Tat auch in dem künstlerischen Werk dieser Tage das Fazit dessen beisammen, was Europa in seinem augenblicklichen Zustand überhaupt künstlerisch produktiv zu vergeben vermag. Nicht so sehr das Werk des Einzelnen ist in solchem Zusammenhang wichtig und aufschlußreich als vielmehr die Gesinnung, aus der heraus diese neue Kunst gezeugt ist.



Joseph Achmann. Bildnis Britting.

Der Maler und Graphiker Joſeph Achmann

Mit 9 Abbildungen *Von GEORG BRITTING*

Manchmal, des Nachmittags, bummeln wir zum Hafen. Krane kreiſchen, Staub wirbelt und die Schleppſchiffe riechen nach Teer. Aber dann kommen Wieſen und blaue Berge dahinter. Über der Donau flitzen Möwen. Hört ihr den Schrei? Es iſt ein Krächzen, mißtönig, aufſtachelnd, Seeräuberruf. Das Schilf wackelt im Wind. Schöner Tag. Wir gehen in die Stadt zurück. Die alten Straßen Regensburgs ſind kühl. Von jeder Ecke aus iſt der Dom zu ſehen. Wo drei Häuſer zuſammenkleben, ſteht er dahinter grau und kühn.

Nachtſchwärmer, die wir ſind, lieben wir den Mond. Der iſt nirgends ſo ſchön wie in Regensburg. Groß und rund und rot, wenn er über den Scheuchenberg heraufrollt. (Im Oſten, von der ſteinernen Brücke aus, ſieht man den bewaldeten Rücken. Er liegt wie ein zufriedenes Tier. Wie ein Bär. Gar nicht gewalttätig. Aber doch mit Größe.)



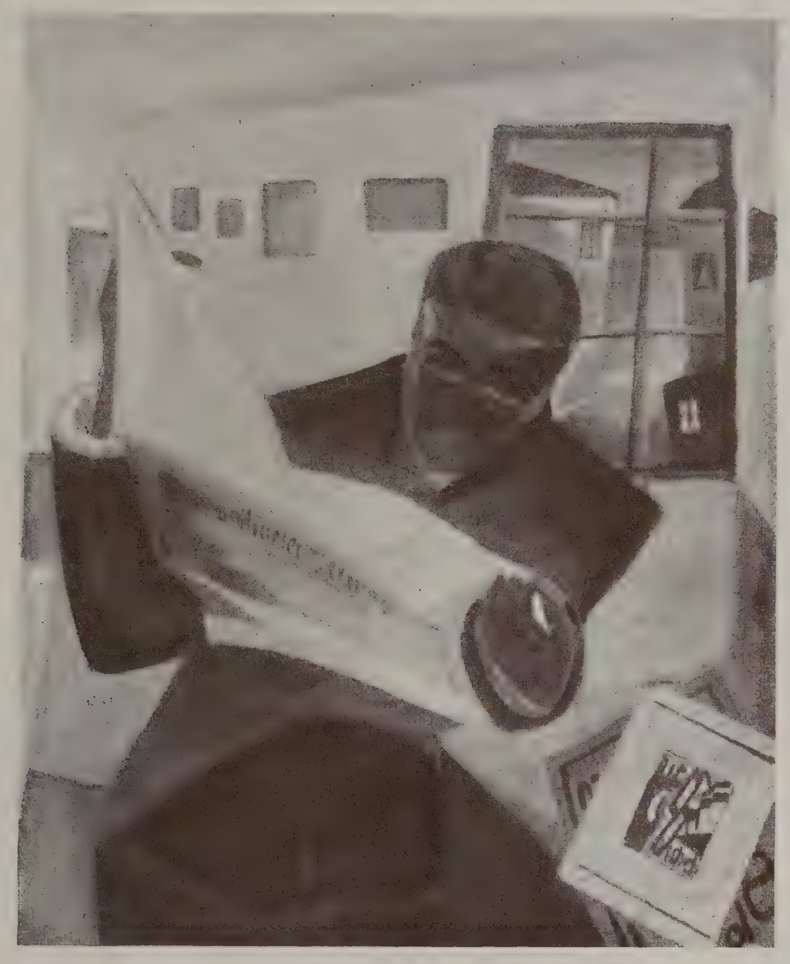
Joſeph Achmann. Selbſtbildnis.
Beſ.: Frau M. R.



Joseph Achmann. Pariser Landschaft.
Bes.: Frau M. R.

Wenn wir nachts um zwei oder auch um drei Uhr durch die brave, schlafende Stadt in unsere zwei Dachstuben am Königshof zurückkehren, setzt Achmann sich noch an den Tisch, raucht eine Zigarette und legt eine Holzplatte bereit. Dann knirscht auch schon der Stichel im Holz und fliegen schon die Spähne. Die kräuseln sich oft lieblich, zu schönen Spiralen, wie die Streifen, die man aus der Apfelhaut schält. Manchmal prasseln sie hart und kurz zu Boden. O, wie die Platte nun aussieht! Wie ein zerquältes, von Runzeln durchzogenes, zerschundenes Menschenangesicht. Dann schmiert die Walze Druckerschwärze drüberhin. Schwarz und Weiß stehen gegeneinander auf, Linien suchen, verschlingen und trennen sich und eine Straße, ein Strauch und ein hoher Himmel träumen. Zauberei.

Die beiden Zimmer, in denen wir leben, sind klein und niedrig. O, wir beklagen uns nicht! Die Wände sind bedeckt mit Achmanns Bildern und Schnitten und Zeichnungen. Einen Ofen haben wir, der wärmt. Einen guten, alten, treuen Kachelofen, einen Sesselherd. (Achmanns Vater, dem das Haus gehört, ist Hafnermeister. Töpfer, wie man im Norden sagt.) Und dann haben wir eine Kaffeemaschine. Es ist uns schon schlecht gegangen, aber es ist uns noch nie so schlecht gegangen, daß sie uns nicht den schwarzen, schwerduftenden Saft gegeben hätte, den wir bis zur Verzückung lieben. Die zwei Zimmer sind sehr schön. Aber sie haben wenig Tageslicht. So muß Achmann seine Bilder beim Schein elektrischer Lampen malen. Blendendweiß sind die Stuben, wenn die drei großen Hundertkerzigen losknallen. Unter diesem Kranz von Sonnen malt Achmann seine Bilder. Er wirft sie manchmal aus sich heraus, wie ein Brunnen, dessen Schließplatte man entfernt, die Springflut aus sich herauswirft. Wie ein Wütender,



Joſeph Achmann. Zeitungsleſer.

ein Beſeſſener ſtürzt er ſich auf die Leinwand. In drei, vier Stunden entſteht ſo ein Ding. Fiebrig, eine fremde Gewalt im Nacken, malt er die Bilder herunter. Merkwürdig abgeſchloſſen, reif ſind dann dieſe Gebilde. Kein Ringen um die Form. Als ſei es vorbeſtimmt, daß das Bild ſo und ſo und nicht anders ſich geſtalte. Kein Schwanken. Kein Zögern. Er muß. Es gab eine Zeit, im Winter 1918 auf 1919, da hat er im Wirbel, in ein paar Wochen, an die zwanzig Bilder gemalt. Er hatte im Krieg faſt nie einen Pinſel in die Hand bekommen. Das holte er nach. Jetzt hat er ſich beruhigt. Das ſtürmiſche Tempo hat nachgelaſſen. Er geht nun ſtiller, geſammelter, gelaſſener an die Leinwand heran. Er hat, ſportsmäßig zu reden, wieder ſein Stehvermögen gefunden.

Bilder aus der Zeit um 1912, da er in München lebte, ſtehen und hängen bei uns herum. Das iſt jetzt acht Jahre her und die Zeit hat ſieben große Sprünge getan ſeitdem. Als ihm die Bilder aus München, wo ſie den Krieg über lagerten, nachgeſchickt wurden, öffneten wir die rieſige Kiſte mit der Furcht, was da herauskäme, werde nicht mehr zu ſehen ſein, werde nicht mehr ſtandhalten einem geſchärftem Blick, einem ſtrengeren Maßſtab, einem neuen Gefühl, das kämpfend errungen ward. Wir Klein-

gläubigen! Das eine zwar und das andere war etwas ſtaubig geworden, trocken. Aber das meiſte hatte die alte Gewalt. Da war ein „Mädchenbildnis“, kräftig, von einer ungeſchwätzigen Art. In der Farbe ſtreng, nichts Blendendes. In der Ruhe, die von dem Bild ausgeht, groß. Gar nichts Süßes hat das Mädel, herb iſt es und das Geſicht auf den erſten Blick das einer Dreißigerin. Bis man alle Lieblichkeit der Jugend, die drin iſt und eine Jungfräulichkeit ſpürt, die nichts gemein hat mit Backfiſchzuckrigkeit.

Später überſiedelte Achmann nach Paris, wo er bis Kriegsausbruch blieb. Er liebt noch heute dieſe Stadt. Ich war nie dort. Er hat mir viel von ihr erzählt. Von den Menſchen, von den Cafés, von den Straßen, von der Seine und ihren Brücken. Er hat ſich heimiſch dort gefühlt. Er hat mir von Tagen erzählt, wo die Sonne auf die Dächer drückte und die Luft war wie geſchmolzenes Blei, daß die Beine kaum mehr zu heben waren in der flüſſigen Maſſe. Und von Frühlingstagen, wo im Jardin de Luxembourg die Sträucher blühten und die Kinder ſpielten. Dann holten wir immer die große Mappe aus dem Schrank, wo an die zweihundert Zeichnungen, Holzſchnitte und Radierungen aus ſeinem Pariſer Aufenthalt zuſammengepackt liegen. Da ſind ſie wieder, die Pont de Neuf und die Pont Saint Michel. Und die Straßen und die Häuſer vor dem Fenſter ſeiner Wohnung in der Rue Bruller. Was er an Radierungen in Paris geſchaffen hat, iſt von erſtem Rang. Die Blätter ſind von einer ſeltenen Köſtlichkeit. Mit den ſparſamſten Mitteln geſtaltet. Hingeſtrichelt. Duft. Verhauchend. Nicht wie bei anderen, denen Radierung nichts anderes iſt als Zeichnung, ſtatt auf Papier auf die Platte gekritzelt. Im Material gefühlt und geſtaltet. Zuletzt iſt eine Leichtigkeit erreicht, die betört. Er fliegt. Nichts Schweres mehr, keine Hemmung. Tanz, beflügelter, beſeelter. Es wird nicht viel geben an zeitgenöſſiſcher Radierung, was ſich mit dieſen Blättern meſſen kann. Deren Platten bei der Flucht im Auguſt 1914 in Paris blieben und verloren ſind.

Ein Bild aus der Pariſer Zeit: Die „Pariſer Landſchaft“. Ein verhängter Himmel ſchwelt über den Dächern. Als läge Feuer in der Luft, als ſei irgendwo, hinter dem Horizont, eine brennende Wolke, die fern hereinſchimmre. Grün, braun, rot. Die Häuſer hinter einem Schleier. Quer über den Himmel fetzende Zungen. Dann das „Selbſtbildnis“: Der Kopf vor dem Vorhang in grün und rot. Die Augen laſſen einen nicht los.

Der Krieg warf ihn weit herum. In die Schützengräben in den Vogeſen. Später in die Etappe, nach Gent, Brügge. Nach Oudenaarde, wo er ein Theater baute, es mit Fresken bemalte. Das Kriegsende ſah ihn wieder in Regensburg. In ſeiner Soldatenzeit iſt an Erwähnenswertem faſt nur Graphik entſtanden.

Jetzt muß ich von der „neuen Kunſt“ reden. Oder was ſich ſo nennt. Um eine große Linie aufzuzeigen: Cézanne war die allgemeine Richtung, nach der Achmann orientiert war. Seine Graphik brachte die erſten Vorſtöße ins Neuland. Seine Holzſchnitte hatten wie unter einem Zwang gelitten an überkommener Form. In ſeinen Radierungen war er ihr faſt entwiſcht. Nun riß er, krafterprobend, alle Zäune ein. Von einem unheimlich ſicheren Gefühl für Schwarzweißverteilung getragen, ſchuf er Blätter, die nichts mehr „darſtellen“, deren Kraft und Schönheit im Fluß der Linien, in einem harten Rhythmus liegen. In ſeinen Bildern um 1918 dringt er mit gleicher Entſchloſſenheit gegen das neue Ziel vor. Ich zitiere ihn ſelbſt. In der Monatſchrift „Die Sichel“, die er mit mir herausgibt, ſchreibt er: „Die Farbe iſt wieder gefunden, die Geſtaltung neu gefühlt, ihre Grenze unbegrenzt geworden. Brecht aus den Feſſeln, die um euch gelegt werden ſollen.“ Dann: „War euch nicht der Zauber anſteigender Unendlichkeit der Ferne, die Innigkeit einkreiſender Geborgenheit euerer Werkſtatt, glücklich ſchauerndes Bedrücktſein der Dachkammer ungeſtaltbar geworden“. Und: „Warum laßt ihr euch



Joſeph Achmann. Leſender.

nicht von eueren Gefühlen treiben, die euch in den Bann der Unendlichkeiten zwingen, die euch die Decke des Zimmers aufreißen, deſſen Wände euch einkeilen und deſſen Schnittpunkte euch teilen?“ Das Bild „Am Fenſter“ iſt in dieſer Zeit geworden. Ein neues Raumgefühl wirkt ſich in ihm aus. Wände, Baum und Haus und Straße ſind nicht vor- und hinter- und nebeneinander, ſie ſind zu einem magiſchen Daſein gezwungen.

Was in der Wut des Anſturms grotesk ſich überſchlug, hat ſich jetzt wieder beſonnen. Achmann ſcheint nun in ſein entſcheidendes Stadium zu treten. Seine letzten Bilder

ſind von ſtärkſter Geſchloſſenheit. Die Farbe ist ruhig, verhalten glühend, ſchön und innig. Das Neue iſt noch da. Aber es iſt nicht mehr freche Freude an ſich aufbäumenden Geſten. Es iſt eine innere Kraft. Durch einen Brennſpiegel ſammelnd, raffend, konzentrierend. Seine graphiſchen Blätter haben eine große Einfachheit erreicht. Mächtige, geſchwungene Linien, breite ſtrahlende Flächen von ſchwarz und weiß.

Er ſagt oft in Geſprächen über das Ziel ſeiner Kunſt, er erſtrebe die Einfachheit und Klarheit der alten Meiſter. Er ſei geſegnet mit ihr!

An graphiſchen Publikationen erſchienen bisher von Achmann: Als Heft 6 der Reihe der Künſtlerhefte der „Saturne": Achmann, in fünfzig numerierten Exemplaren mit zwei ſignierten Holzſchnitten und einem Text von Georg Britting. Preis 6 Mark. Verlag der Saturne in Konſtanz. — In der Reihe der Graphikbücher „Der ſchwarze Turm", Novemberverlag in Kiel: „Die kleine Stadt". Sechs Holzſchnitte vom Stock gedruckt und handſigniert. Mit einem Text von Georg Britting. Preis in zwei Ausgaben 10 und 4 Mark.



Joſeph Achmann. Königshof.

Neue Wege im Kunſtgewerbe

Mit 12 Abbildungen *Von OSKAR MARIA GRAF*

I.

Wer den Entwicklungsgang der expreſſioniſtiſchen Kunſt genauer verfolgt hat, wer, unbeeinflußt von den immerwechſelnden Tageseinſtellungen und Meinungen, von der Urſache dieſer Erneuerung auf die vielfältigen Wirkungen ſchloß, die dieſes Kunſtſtreben auf unſere ganze Zeitſpanne ausübte, der konnte faſt mühelos zwei Feſtſtellungen machen, die ſich allmählich für jeden Betrachtenden mit immer ſichtlicherer Eindeutigkeit in den Vordergrund drängen.

Nach einem erregten, manifeſtanten Aufflammen, einer Art wahlloſen Bekennertums, nach dem härteſten Aufeinanderprallen der Gegenſätze zwiſchen geſtriger und heutiger Kunſtauffaſſung zeigte ſich faſt zwanghaft eine Scheidungslinie. Und nach langer Auseinandergeriſſenheit trat, wenn auch noch keinesfalls beſtimmt, aber um ſo reicher an ſymptomatiſchen Erſcheinungen, der tiefere Zuſammenhang von Kunſt und Leben wieder zutage.

Das Spieleriſche, Taſtende, Mitläuferiſche am Expreſſionismus, ſoweit es einem ſchmiegſamen Geſchmack entſprang und als Unterpfand immerhin eine gewiſſe, ſichere Geſchicklichkeit aufweiſen konnte, zweigte ab ins Kunſtgewerbliche und leiſtete unbewußt Pionierarbeit für ein neues Stilempfinden. Das Echte, Innerliche, aus einer faſt blutsmäßigen Notwendigkeit Herausgewachſene wurde dadurch entlaſtet, erzwang ſich ſchneller freie Bahn und fand den Weg ins breite Strombett der großen Kulturwerte.

Die Fronten teilten ſich. Aber die eine förderte die andere. — Die Aufhellung eines ſolchen Entwicklungsprozeſſes an ſich böte aber noch keinesfalls einen Anlaß zu der Behauptung, daß mit dem Beginn des Expreſſionismus eine zunehmendere Wechſelwirkung von Kunſt und Allgemeinleben einſetzte. Auf eine (mehr oder weniger) beſtimmte Art hat die Kunſt ſelbſt in Zeiten ihrer ſtrengſten Hinzielung auf Abgeſondertheit immer auf das menſchliche Selbanderleben eingewirkt. Was aber den Expreſſionismus (das Wort ſei hier keineswegs dogmatiſche Verdeutlichung, ſondern Zuſammenfaſſung aller heutigen Kunſtgebärdung) von aller früheren Kunſt unterſcheidet, iſt, daß er ein abſolutes Produkt ſeiner Zeit iſt, daß er von dieſer hervorgerufen, wirkungsfähig und lebendig gemacht wurde, von ihr ſeine Schlagkraft, Gegenwärtigkeit und Grenze empfing.

Der Satz, es handle ſich beim Expreſſionismus um eine Reaktion des Geiſtes gegen den Ungeiſt und die Vermechaniſiertheit unſerer Zeit, erhält damit ſeine Erweiterung. Immer war Kunſt in Zeiten der Tiefenloſigkeit ein Gegenſtrom, immer war ihr Wille der, Leben in die Erſtarrung zu bringen. Vielfach haben Epochen es fertig gebracht, den Anſturm des Kunſtwillens (die Tendenz des Zuſammens) zu unterbinden, ihn durch Surrogate zu erſetzen, und die Kunſt wurde einſam, weil die Vorbedingungen zu einer Architektonik noch nicht gegeben waren. Alles mußte bis zur Unerträglichkeit anwachſen, alles mußte ſich ſoweit ſteigern, daß es augenfällig wurde, ehe (faſt inſtinktiv) das Bedürfnis



A. Roſenberg. Broſche.



Elisabeth Oetke. Handgemalter Vorhang.

nach einer ins Geschehen einwirkenden Kunst, ein Wille zum Gesamtstil, lebendig aufwachte. — Als der Expressionismus zu keimen begann, stand diese Zeit selber vor ihren größten Entscheidungen. Der Individualismus, auf dem Höhepunkt, mit seinem Streben nach Vervollkommnung, nach Nützlichkeit, nach Psychologie, nach letztmöglicher Erfassung des Vereinzelten, verhalf dem Naturalismus und Impressionismus zum Siege. Mit einer unleugbaren Gewalt, mit einer fast atemlosen Hast trieb der Kapitalismus der Verbreiterung zu. Die ersten Zeichen des Sozialismus setzten ein. Die Überfülle der Errungenschaften drängte sich fast wahllos vor. Aber das Einende fehlte —: Der Stil.

Aus der Absonderung brach eine neue Kunst, die die eben noch gültigen Traditionen für nichtig erklärte und zurückgriff auf Formarten, die zu Zeiten wahrer Kultur blühten, Ausdruck des allgemeinen Lebens waren. An die Stelle der Gewandtheit, der Fingerfertigkeit trat die Vereinfachung. An die Stelle des Absonderns, des l'art pour l'art-Prinzips trat das Streben ins Wirkliche, ins Zusammengreifende, Umfassende.



H. Seelenbinder. Messingleuchter.

F. Kaiser. Geschnitzter Schrank.





H. Valleur. Keramischer Leuchter.



Düllberg-Arnheim. Gestickter Wandschirm.

Und die außerordentliche Schnelligkeit, mit der sich der neue Gestaltungswille über alle Gebiete der schöpferischen Arbeit erstreckte und sich durchsetzte, die Vehemenz, mit der Handwerk, Gewerbe und Industrie sich von diesem anregend beeinflussen ließen, das (gerade in den heutigen Tagen) immer mehr zunehmende Hinwenden der Künstler zur Herstellung von Gebrauchskunst, alle jene Zeichen von der politischen Kampfgraphik eines George Grosz über die, schnell sich den Stil dieser Kunst nutzbar machende Plakatmalerei bis herab zur batikenden Kunstgewerblerin unterstreichen das Wesen des Expressionismus, bekräftigen seine Berufenheit.

Diese Kunst mußte letztlich zum Stilschaffer werden. Ihr Weg und ihr Schicksal erhellen sich aus dem Gesagten.

II.

Der Expressionismus als Vergeistiger und Befruchter aller schöpferischen Arbeit hat nicht aus einer Zufälligkeit heraus so augenfällig auf die formverlangende Zweckproduktion eingewirkt. Die Zeit, dessen Kind und Ausdruck er ist, drängte ihn in diese Rolle. Wer beispielsweise die jetzige wirtschaftliche Niedergangssituation unseres eigenen Landes betrachtet und die damit notgedrungen herbeigeführte Zweckbedachtheit auf allen Gebieten gewahr wird, wer den, mit dem Reiner- und Reiferwerden des Ex-



Georg Schrimpf. Bilderbuch.



Max Kaus. Glasfenster (Entwurf).



Liana Roth. Gebatikter Morgenrock.

pressionismus mehr und mehr anwachsenden Handwerkstrieb der Künstler beobachtet, der findet hier eine Erklärung.

Gerade daß nunmehr der Künstler selber handwerksmäßig herzustellen begann, brachte eine neue Lebendigkeit in die bislang übel verschriene kunstgewerbliche Formung. Es mußte von irgendeiner Seite her der Anstoß gegen das Nur-Ästhetische kommen. Die Notwendigkeit mußte den Übertreibungen und Auswüchsen einen Stil aufzwingen, der Wesen und Zweck des Erzeugnisses versinnbildlichte. Und was das Wichtigere war, der Verkehr mit dem Material, das den Handwerker beschäftigte, führte fast von selbst zur Schlichtheit, zur Rundung und Sinnfälligkeit. Nicht, so erkannten bald die Besten, die auf diese Weise begannen, um ein neues „Kunstgewerbe" konnte es gehen, sondern um ein Vertiefen ins Handwerkliche, welches die Fertigkeit und das Empfinden zur Kunst machte.

Aus einer solchen Tendenz heraus sind die großen Vereinigungen von Kunsthandwerkern und Handelsleuten entstanden und haben ein erfreuliches Stück Aufbauarbeit geleistet. Aber wenn man sich über die Schar der Belieferer der meisten dieser Gebrauchskunst-Vertriebe vergewissert, so besteht sie fast ausschließlich aus Kunstgewerblern, das heißt Entwerfern und nur auf ganz geringfügige Teile des Erzeugnisses angelegten Ausführern. Das Produkt ist meistens durch zwei und oft mehrere Hände gegangen und hat in keinem Falle die Berechtigung einer Originalarbeit.



E. Schiemann. Handgemalter Umhang.



Hilde Bleecker. Bemalter Schal.

Eine solche Art von Herstellung muß wohl oder übel wieder erstarren, denn sie fördert nicht jenes zutage, was gerade stilschaffend im höchsten Grade einwirkt auf den Gestaltenden, nämlich das So-und-nicht-anders, das Einmalige, aus der Liebe und Versenkung in den Stoff Herausgewachsene. Das Schicksal unseres Kunsthandwerks aber hängt im wesentlichen von der radikal handwerklichen Gesinnung der Erzeugenden ab. Hier (und nur von da aus) beginnt die neue Form, der Stil des Heute für das Morgen.

Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß in versteckten Landstrichen eine verblüffend originale Werkkunst lebendig sei. Und vielfach wurde geraten, Künstler dorthin zu entsenden.

Versuche blieben nicht aus, aber überall scheiterten sie kläglich, denn es stellte sich heraus, daß jede andersweisende Beeinflussung dieser ursprünglichen und unmittelbar dem täglichen Selbanderleben entwachsenen Ausdrucksart schadete. Solche Kunst ist zutiefst mit der Gemeinschaft verwachsen und wird nur durch sie befruchtet.

Es hieße jahrelang lernen für den Künstler, hieße sich selber zum Dörfler machen, sollte er Gewinn davon bekommen.

Aber einen Aufschluß gibt dieses Beispiel.

Es müßte wieder versucht werden mit einer solchen Gemeinschaftsart! Die ganze Struktur unseres Lebens ist überwuchert von Hemmnissen und weist von selbst auf andere Wege. Eine neue Handwerkskunst wird in dem Maße zunehmen, als ihr schöpferische Kräfte zugeführt werden, Menschen, die ihrem Streben nach, ihrer ganzen Art nach Handwerker sind.

Aus einer solchen Erkenntnis heraus, gründeten vor zirka zwei Jahren Künstler und Handwerker eine Gemeinschaft, „Die Münchner Expressionistischen Werkstätten", und dieser Versuch hat Resultate gezeitigt, die den aufrichtigsten Hinweis verdienen.

In Werkstätten, ständig mit dem Material verkehrend, anregend und fördernd, schaffen hier Menschen. Jahrelange Erfahrung und erstmaliges Befassen steht hier Seite an Seite. Und die Ernte ist ein stetiges Steigern.

Gerade solches Zusammenarbeiten verlebendigt die Ideen, und es bedarf keiner weiteren „Empfehlung" dieser Erzeugnisse. Wer aus diesen Keramiken, Möbeln, bemalten und gebatikten Stoffen, aus den Metallformungen usw. nicht selber den Willen zur Solidität, die Sprache des Geräts herausempfindet, dem ist Liebe und Versenkung in das Material, ist formale Schönheit und Gefühl für wahren Stil überhaupt fremd.

Die Zeit schreitet vorwärts und nie noch, dies kann heute ohne Überhebung gesagt werden, hat eine Kunst so teilgenommen an ihrem Schicksal. Der Expressionismus hat seinen schwersten Weg beschritten.

Die hier abgebildeten Arbeiten sind sämtlich Erzeugnisse der „Münchner Expressionistischen Werkstätten".



H. Valleur. Schachspiel. Keramik.



Hunt Diederich. Balkongitter aus Eisen.

Amerikanische Künstlerprofile

Mit 15 Abbildungen[1] *Von FRANK E. W. FREUND*

I. Maurice Sterne

Durch unsere so unruhige, aufgepeitschte, zerrissene Zeit geht ein großes Streben, ein tiefes Sehnen und Verlangen: das nach der Ruhe. In der Kunst tut es sich im Wunsch der Maler nach der Wand, im Hinwirken der Bildhauer auf Monumentalität kund. Eingeboren ist ihm ein neues religiöses Gefühl, das nach dem Kosmischen ausgeht, nach dem Einswerden mit allem und jedem, und das in der Kunst in dem heißen Bemühen nach einer Besitzergreifung der Welt und damit erst eigentlich seiner selbst zutage tritt.

Ein Künstler, der dieses Streben im Rhythmus seines Blutes hat, ist der aus den russischen Ostseeprovinzen stammende amerikanische Maler und Bildhauer Maurice Sterne.

Als zwölfjähriger armer Bursche war er seinerzeit mit seiner verwitweten Mutter nach dem damaligen Lande der Sehnsucht so vieler Freiheitssucher gezogen und im Ostviertel der riesigen Fremdenstadt New York wie so viele Tausende seiner damaligen Mitbürger untergetaucht. Bald erkannte man dort sein künstlerisches Talent, und es ward ihm Unterricht in der Zeichenakademie zuteil, der ihn freilich nur auf Abwege brachte, bringen konnte, immerhin aber doch das eine ihn lehrte: Hingabe an seine Arbeit und, wenn auch zunächst nur äußere Ehrlichkeit, ihm damit also gleichsam die Grundlage „künstlerischer Moral“ gab, die man nicht verachten soll, denn ihrer bedarf jede Kunst zu allen Zeiten.

Auf dieser Grundlage schuf er zunächst Radierungen, die sich schon durch eine ungewöhnliche Frische der Anschauung bei allem Nachgehen jeder Einzelheit der äußeren Erscheinung auszeichneten. Sie trugen ihm denn auch einen Preis davon, der ihm eine europäische Studienreise ermöglichte. In Paris sieht er dann Werke Cézannes und Gauguins. Zunächst aber fesselt ihn vor allem Mantegnas „Parnassus“, den er in einer erstaunlich freien und kühnen Weise eher paraphrasiert als kopiert. Hier fühlte er seinen verwandten Geist: plastisches Formen, ein Schaffen von Gebilden wie ein Gott, „sich zum Bilde,“ wie es heißt, ein strenges, sonderndes, akzentuierendes Stil-

[1] Für das Abdrucksrecht sind wir der New Yorker St. Bourgeoisgalerie, der Vorkämpferin moderner Kunst in Amerika, zu Dank verpflichtet.



Maurice Sterne. Tempelfest. (Bali 1913/14.)

gefühl, das das innere Leben gleichsam an die Oberfläche zu treiben strebt, eine vollkommene Hingabe, die es aber gerade erreicht, daß ihr volles Aneignen zuteil wird.

Von hier aus und aus späteren Studien in Griechenland, wo er in einem Kloster am Hymettus still und einsam sinnt und schafft, wird es begreiflich, daß er schließlich zur Plastik selber übergehen muß und in ihr sein bisher wohl eigenartigstes, weil sein Streben nach Ruhe am deutlichsten kennzeichnendes Werk, einen Mädchenkopf, „Senta", geschaffen hat, der an innerer Energie, an Größe der Linien und Flächen, an Schlichtheit und eben an innigster Hingabe den besten Abeiten dieser Art in der neuen Kunst ebenbürtig ist.

Zunächst aber stand seine Sehnsucht nach jenen südlichen Gestaden, an denen früher Gauguin sich selbst gefunden hatte. Aus all den verwirrenden Strömungen und Ablenkungen des abendländischen Lebens, aus der Jagd nach Gewinn und Anerkennung, die nur gewisse Seiten individuellen Lebens großziehen, das eigentlich Menschliche aber unterdrücken oder gar ertöten, aus all dem wollte er fort, sich im Morgenrot gesund zu baden. Und ein deutsches Ehepaar, Herr und Frau Du Bois-Reymond, machten es ihm möglich, wie er das in offener Dankbarkeit anläßlich einer Ausstellung seiner Werke im eigenen Vorwort zum Kataloge bekannt hat.



Maurice Sterne. Tanz der Elemente. (Bali 1913/14.)

Wie frühere Reisemaler offenen Auges wohl, aber geschlossenen Sinnes und meist hochmütigen Herzens, sich als die hochgebildeten Herren gegenüber den zwar „pittoresken, aber in seltsamem Aberglauben und Unkultur dahinvegetierenden“ Eingeborenen fühlend, den Orient durchzogen, um „Neuigkeiten“ heimzubringen, so lenken jetzt die wahren Künstler offenen Herzens und bescheidenen Sinnes ihre Schritte dorthin, um zu lernen, mehr noch als Menschen vielleicht denn als Künstler. So hat auch Sterne seine Orientreise ausgeführt, und so hat sie ihm reichlichen Segen eingetragen. Nach Bali ging es, der nicht weit von Java gelegenen Insel, die zum holländischen Inselreich Ostindiens gehört. Von ihr und ihrer am alten Hinduglauben zäh festhaltenden Bevölkerung weiß Sterne Einiges in jenem Vorwort zu erzählen. Dort wird er, wie man es vielleicht ausdrücken kann, ganz zum modernen Mantegna, wenigstens soweit es sich um plastisch herausgearbeitete Formen und strengen Rhythmus handelt. Im „Tanz der Elemente“, wohl dem Hauptwerk der Balizeit, kommt eine Bewegungsplastik zu Wort, die ein zwar klargegliederter, auf Kontraposten aufgebauter, dabei aber doch fast ekstatischer, Feuer, Wasser und Luft zu Gestalten zwingender Rhythmus durchströmt. Dagegen spricht aus den verschiedenen Darstellungen des uralten und doch



Maurice Sterne. Bildnis eines Indianers.

ewig neuen Themas von der Mutter mit dem Kinde jener innerste Wunsch des Künstlers und Menschen Sterne: nach der Ruhe. Die eine Gruppe baut er streng im Dreieck auf wie in der italienischen Kunst mit dem Frauenkopf als Scheitelpunkt. Innerhalb dieses Dreieckes freilich welch ein Spiel der Linien bei der Größe der Flächen, ein Spiel aber, das stets beruhigt wieder in sich zurückfließt. Eigenartiger wird der Dreiecksaufbau in der Gruppe der Burmesischen Nonne mit dem Kinde, die sich fast zu einem Halbkreis zusammenschließt. Hier hat das innigste Thema menschlicher Kunst in der schlichten Größe der Flächen wie dem Strömen der Linien einen wahrhaft vollkommenen Ausdruck gefunden. Die ganze Süße und Herbe eines alten Marienliedes wird in ihm wach. Die Energie der Linie bei Sterne zeigen deutlich die kleine Figur eines einen länglichen Korb tragenden Mädchens und die spätere „Liegende Figur", die dabei sogar die dem Thema angemessene „Eleganz" nicht vermissen läßt.

Wie ihm aus dem inneren Fließen der Linien, dem „Denken" des Künstlers, Gebilde werden, die nach Gestaltung drängen, zeigt das schöne neue Blatt, das er nur „Schwarz und weiß" benennt. Einer schweren Stunde bangen Fühlens müssen sie entflossen sein, diese Gestalten, die, im dreimaligen Sagen, wie das Medusenhaupt, den eigenen Schrecken in sich bergen.

Dann drängt es Sterne, sich die Natur zu erobern und sich dadurch mit ihr zu ver-



Maurice Sterne. Büste eines Pueblo Indianers.

einen. Diesem Bemühen sind seine neuerlichen Studien, die von Felsen und Klippen, Gebilden wie aus der Entstehungsgeschichte der Erde, als erst Formen sich zu bilden begannen, wie die von Blumen entsprungen, die alles Zarte und Süße dieser Welt, das doch auch trotz allem und allem lebt und blüht, festhalten und ihm ein hohes Lied singen möchten.

Aus Sternes Farbengebung, die namentlich in der Balizeit oft eine dunkle Harmonie, ein warmes Goldbraun, ein kühles Violett, vorzieht, spricht auch sein Pilgersuchen nach dem Einklang, nach der Ruhe.

Von seinem bildhauerischen Wirken war bereits die Rede. Ein schon groß gesehener, dabei aber fast überenergischer Kopf eines römischen Jünglings in Bronze aus dem Jahre 1910, der sich in der Sammlung des um die moderne Kunst in Amerika so verdienten und sie selbst pflegenden Malers Mr. Hamilton Field befindet, kann einen Begriff von der Entwicklung in den letzten zehn Jahren geben.



Maurice Sterne. Tanzende Kinder. (Bali 1912.)

II. Hunt Diederich

Konnte bei Maurice Sterne der Wunsch und das Streben nach Ruhe gleichsam als das im künstlerischen Unterbewußtsein wirkende Leitmotiv bezeichnet werden, so ist das Hunt Diederichs, um den glücklichen Ausdruck Alfred Kuhns in seinem Artikel über „Formprobleme der Plastik“ im Juniheft 1920 dieser Zeitschrift zu gebrauchen, „Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung“. Und wie es Sterne zur Plastik drängt, so Diederich zwar nicht zur Malerei, aber doch zu einer nur zweidimensionalen Kunst, einer Art plastischen Silhouette, einem Scherenschnitt in Eisen, in dem keine Masse sich seinem innersten Trieb entgegenstellt. In ihm kann er darum seinem nach Rhythmisierung ausgehenden Spieltrieb am ungehindertsten nachgehen.

Schon als Junge tat er das, denn, wie er erzählt, schnitt er damals schon mit einer halb zerbrochenen Schere allerlei Tiersilhouetten aus, vielleicht aus ähnlichem Verlangen wie seine künstlerischen Vorfahren, die Höhlenmenschen von Altamira, nämlich um sich die ihn interessierenden Wesen sozusagen sinnlich anzueignen.

Die Tiere, Freunde und Feinde des Menschen von je und erste Gegenstände seines Kunstwollens, waren seine erste Jugendliebe und sind es geblieben. Hier mag be-



Hunt Diederich. El Majo. Bronze.

sondere Vererbung mitspielen, denn sein Vater war ein großer Pferdeliebhaber, der in Ungarn auf seinem Gute seinem Sport frei nachgehen konnte.

Bei aller Freiheit komponiert er doch seine Gruppen auf das Vorzüglichste durch, indem er sie dem jeweiligen Raum anpaßt und dabei oft seine Linien ähnlich ornamental benützt wie der mittelalterliche Glasmaler die Bleifassungen seiner Fenster. Auch aus dem Zweck fließt ihm die Komposition ganz naturgemäß zu: die flackernden Linien der Feuerböcke z. B. gehören zu den leckenden Flammen eines offenen Kamins; in der Wetterfahne „Cowboy", in der die ganze jauchzende Erinnerung an seine eigene, im „wilden Westen" verbrachte „Cowboyzeit" aufzuleben scheint, stürmt die wilde Jagd in der Pfeilrichtung dahin wie von einem tollen Nordwestwind getrieben.

Wenn man seine große Terrakottavase mit dem Reiterfries betrachtet, kann man nicht umhin zu sehen, daß ihm die attischen Vasen in mancher Richtung die Wege gewiesen haben. Doch in ihren Schöpfern wie in einigen anderen erkannte er nur Sinnesverwandte, denen er sich freudig und doch innerlich frei anschloß, nur bestrebt, was in ihm zu stets neuem Leben erstand in diesem entsprechende Formen zu bannen.



Hunt Dieterich. Boxende. Skizze in Bronze.

Nun ist es eigentümlich und charakteristisch für ihn, daß in ihm doch ganz bewußt der Drang nach dem Monumentalen lebt, gleichsam wie ein als notwendig empfundenes Gegengewicht gegen das Spielerische, das nur Bewegte in seiner Kunst, das sonst zum allzu Spielerischen vielleicht ausarten könnte. So entwirft er, wie in Selbstdisziplin, immer wieder Modelle zu Monumentalwerken, zu Reiterstatuen, großen Tiergruppen und Brunnen.

Noch vor dem Kriege schuf er eine an Ausmaß große, in Stil und Thema aber mehr seiner Kleinkunst zugehörige Gruppe spielender Hunde, die 1913 in Paris ausgestellt war und ihm dort einen guten Namen eintrug.

Größe des Stiles weisen auch die zwei Modelle zu Reiterstatuen auf, die soweit nur in kleinem Format in Bronze zur Ausführung gelangt sind: der „El Majo", der in der sicheren Beherrschung des Pferdes durch den Reiter an Donatellos Gatta melata denken läßt und der „Zensor", der als mittelalterlicher Ritter schweren Hufschlages über seine Opfer, die Seelen der Menschen, dahinstampft, ein Thema, das diesem nach unbändiger Freiheit begehrenden, sich als „Weltbürger" bezeichnenden und fühlenden Künstler der Krieg eingegeben, vielleicht abgerungen hat als ein Siegesdenkmal der Kunst, nicht der Waffen.

Welches ist nun die Richtung, der dieser Künstler nachgeht? Er selber läßt sich darüber aus wie folgt: „Mein Bestreben ist auf die Ausbildung eines mir eigentümlichen Stiles gerichtet. Und für mich bedeutet ‚Stil': die Kristallisation des Geschmacks und der Überzeugung. Kunst ohne Stil kann ich nur einem rasselosen Hunde vergleichen." Diese „Kristallisation" des Geschmacks, also der Sinne, und der Überzeugung, also des



Hunt Diederich. Kampf zwischen Bär und Stier. Bronze.

ganzen seelischen Komplexes, geht offenbar, wie die zwei letzten, von Dieterich selber als seine Lieblinge bezeichneten Gruppen: der „Hahnenkampf" und der „Boxerkampf" dartun, darauf aus, mehr und mehr sich von den Erscheinungen der Unwelt freizumachen und im bloßen Spiel der Linien, Flächen und Massen Kräfte gegeneinander in den Kampf zu führen. So wird Diederich ein immer souveränerer Künstler, der, freilich auf Grundlage jahrelangen Studiums und Beobachtens, nun mehr und mehr dazu kommt, ganz aus sich heraus das zu schaffen, was eben „Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung" genannt wurde. Daß er dabei sich auch in den Dienst des Kunstgewerbes stellt, muß ihm besonders hoch angerechnet werden[1].

III. Rockwell Kent

Rockwell Kent ist von den bisher behandelten amerikanischen Künstlern der einzige „eingeborene", der aus einer der „Neuengland"familien stammt, aus dem eigentlichen Amerika, das der Welt einen Emerson geschenkt, das, zu dessen Zeiten, mit Stolz seinen kulturellen Zusammenhang mit dem „Lande der Dichter und Denker" betonte, das aber mehr und mehr in dem lauten, so gemischten Chor, wie er in der Gegenwart ertönt, unterzugehen droht.

In Kent tritt das allgemein germanische Naturempfinden zutage, das ihn von vornherein zur Landschaft wies. Sein Thema aber wurde immer deutlicher und bewußter das vom Menschen und der Natur. Wie der Mensch aus dieser wächst, wie er in ihr sein Leben entfaltet, wie er mit ihr und auch gegen sie zu kämpfen hat, wie er in Sehnsucht als ein Wanderer bis hinauf in die Sterne greift, das hat je und je sein Herz

---

[1] Die Abbildungen sind auf Grund von Photographien hergestellt, die die New Yorker Kingore Galleries freundlichst zur Verfügung gestellt haben. In diesen Galleries fand im Frühjahr vorigen Jahres eine umfassende Ausstellung der Werke Hunt Diederichs statt.



Hunt Diederich. Jardiniere aus Terrakotta.

und sein Sinnen bewegt, seit er zum Bewußtsein seines Künstlertums gelangt war. Und ganz in der germanischen Weise neigt er in seinem Naturempfinden, das seine Religion darstellt, zur Mythenbildung, zur Personifikation der Kräfte. Hier berührt er sich mit der Romantik, mit der deutschen Romantik, von der in ihm noch alte, süße Erinnerungen leben und weben, die ihn einmal in einer sternenklaren Winternacht in Alaska in ein deutsches, einst seiner deutschen Amme abgelauschtes Volkslied ausbrechen läßt.

Hier beginnt die große Gefühlssymphonie, jene Blätter und Gemälde aus Alaska, in denen er sich ganz zu finden, Herr seiner selbst zu werden sucht. Dazu zieht er sich in bewußter Selbstdisziplin eines Winters in die Eiswüste zurück, nur von seinem kleinen neunjährigen Söhnlein begleitet, an dem er selber wieder ganz jung wird. Und so gelingt es ihm dort, sich zu sammeln und selbst zu finden. Daher kommt es, daß er in seinen Blättern nicht Alaska darstellt, sondern sich selber: all diese Zeich-



Hunt Diederich. Hahnenkampf. Bronze.

nungen und Bilder sind nur Schilderungen eines Seelischen, seiner eigenen, freilich zur Allseele erweiterten Seele.

Zeit- und ortlos ist Kents Kunst. Selbst schon in früheren Landschaften geht sein ganzes Sinnen auf das Erwecken der in ihm selbst lebendig gewordenen Stimmung. Danach sind auch seine künstlerischen Mittel schon seit einer Reihe von Jahren geartet In einer Landschaft, „Winter“ betitelt, wird durch das Stilmittel der Parallelität zwischen den Wolkenzügen und Reihen von Bäumen der gewollte Eindruck der reinen Stimmung hervorgerufen. In anderen Werken werden nur die unumgänglich notwendigen, sich meist zu elementaren menschlichen Gesten, wie zu einer organischen Architektur verdichtenden Linien gegeben, denen das Landschaftliche wie eine Orchesterbegleitung folgt, was dann ohne weiteres, wie Töne, die Stimmung auslöst, die es hervorgerufen: ein Breiten der Arme, ein Neigen des Kopfes, ein Stemmen des Armes gegen einen Pfosten, das Hinausrecken eines Armes und das Öffnen einer Hand, die ins Nichts greift, das Zusammenkauern von Leibern in einem eng umrissenen Raum, aus dem kein Weg nach außen zu führen scheint: das sind die Mittel, mit denen er Menschenschicksal und Natur darstellt. Wäre Kent, statt Synthetiker, der, von innerem Zwange ge-



Rockwell Kent. Das Haus des Grausens. (Neufundlandserie. 1915.)

trieben, auf das Herausarbeiten inneren Seins ausgeht, Analytiker, dem nicht menschliches Sein und eigenes Leid wie eigene Wonne das Primäre, das Gegebene wäre, und der ihnen deshalb den unabänderlichen Kunstausdruck auf Grund inneren Fühlens mit heißem Bemühen zu geben sucht, so würden ihm allerdings nicht Linien zu Gesten, sondern Gesten zu Linien werden.

Auch die Farbe dient ihm vor allem zur Synthese. Darum ist seine Palette ganz schlicht, deshalb aber auch von gewaltiger Stimmungskraft. In leuchtender Pracht verherrlicht er vor allem die Leben spendende, selbst von Leben durchglühte Sonne, in der er, wie einst sein Sinnesverwandter Blake, nicht einen Feuerball, sondern Gottes Lichtengel selber erblickt und verehrt.

Ein paar Selbstäußerungen über sein Künstlertum und Wollen, wie sie sein Tagebuch aus Alaska (erschienen mit 44 Abbildungen nach den Originaltuschzeichnungen bei G. P. Putnam's Sons, New York, unter dem Titel: „Wilderness") enthält, dürften hier noch von Interesse sein. Da liest man auf Seite 56: „Ich muß den Nordwestwind einmal in einem großen Bilde verherrlichen als die Verkörperung reinen, starken, überströmenden Lebens und der Wonne, die in aller Jugend pulst, wie er Stärke auf seinen Flügeln trägt und den Willen zum Sieg. Ach, wie entsinne ich mich noch eines solchen Tages auf der Insel Monhegan, als der gleiche Wind blies und man hätte denken sollen, daß alles, was Leben in sich hatte, aus seinen Ecken und Höhlen und Nestern hervorkommen



Rockwell Kent. Pastorale. (Neufundlandserie. 1915.)

würde, um die reine Luft zu atmen und sich in ihr zu baden; da man auf den Hügeln stehen und weit über die grünliche See und das ferne Festland hinwegsehen und sich an dem unendlichen Vielerlei ringsum erfreuen konnte: dort weit draußen auf dem Meere ein Schiff und weiter noch in Bläue verschwimmende Inseln, da auf dem Lande wie in Farben sprühende Städte und solch wunderreiche Wälder und Matten, daß der Geist die hindernden Meilen übersprang und in neuer Wonne die ganze Erde sein eigen nannte, bis zu den fernsten Bergen, ja über sie hinaus: an einem solchen Tage gab es dort einen Künstler, einen Maler, der kroch aus seinem Winkel hervor, beschattete sich die zwinkernden Augen mit der Hand und seufzte in den Tag hinein: ‚Wie kann man diese scharfen Umrisse denn malen? Hier ist weder Schönheit noch Mystik!' Und drum kroch er zurück von wannen er gekommen, um darauf zu warten, daß die Erde wieder einen neuen Krankheitsanfall erleide, der Nebelfreund!" Wie Kent hier das Erwachen zu einem neuen Kunstsehen und -fühlen aus einem neuen Lebensgesicht und Gefühl köstlich zu schildern weiß!

Auf Seite 97 heißt es: „Das Beste in mir ist das, was ganz impulsiv in mir lebt. Und wenn ich mich für einen Augenblick einmal selber kritisch betrachte, so erkenne ich, daß die in meiner Kunst vorkommenden Formen, die Gesten, der Geist des Ganzen in Wirklichkeit nichts anderes sind als eine genaue Wiedergabe durch Stift und Pinsel der in mir unbewußt lebenden und wirkenden Ideen."

Und endlich auf Seite 109 der ekstatische Ausbruch, indem er von seinem Bilde „Übermensch“ — „leuchtend ist der Himmel und die Figur lebt“ — spricht: „Leben ist es, was der Mensch sieht und festzuhalten sucht, was er in seiner Kunst neuzuschaffen verlangt. Dem gilt sein äußerstes Bemühen und sein Rütteln an den Fesseln, die ihn binden. Könnte er nur frei sein, frei über die Grenzen des Ausdrucks selber zu steigen, ins Sein hinein! Könnte er im prophetischen Sehen menschlichen Geschicks selbst dessen Form annehmen, zu riesiger Gestalt emporgewachsen, hinaufreichend weit über die niedrigen Erdenwolken in die unendliche Nacht hinein, glühenden Angesichts, mit weitgebreiteten Armen, als ob er die Welten alle umarmen wollte! Dies ist der Geist, der den ‚Übermenschen‘ erfüllt, dies besagen seine Gebärden.“ [1]

[1] Für einige der Abbildungen sind wir der Mrs. Albert Sterner zu Dank verbunden, die bisher bei Messrs. Knoedler häufig Ausstellungen neuer, eigene Wege gehender Künstler veranstaltet hat.



Rockwell Kent. Sonne und Eis. (Alaska 1919.)

Produktivität

Bemerkungen von MAX KRELL

Selbständigkeit im Schaffen ist so relativ, daß sie sich fast negiert. Immer greifen die Fühler schweifend weit zurück in eroberte, bestätigte Sphären, daß, abstrahiert man diese, vom Autonomen nur eine Winzigkeit übrigbleibt. Das entspricht auch ungefähr dem Verhältnis, in dem die Armut des Fortschritts zum drückenden Ballast der Vergangenheit steht. Soweit gedieh dann die Intellektualisierung, daß aus reiner Intuition heraus kaum noch geschaffen wird, keinesfalls mit großen, befreienden Schritten. Die Fanale der Geschichte glühen immer über uns hin, der Marmor Michelangelos erschreckt tief, weil er schon alles umwölbt, was noch gesagt werden kann. Höchstens bleibt: einen neuen Gesichtspunkt aufzustöbern, der das Visier um Grade verschiebt. Das Monumentale und die Begriffe sind vorhanden; nur sie zu betrachten gibt noch Modalitäten. Die moderne Kunst ist keine Monumentalkunst aus sich mehr, sondern: Variationskunst der Betrachtung, keine Formung des Unbekannten, kein Herausbrechen des Mythos aus Dunkelheiten, sondern Ziselierung, Abplattung, Verdeutlichung. Daher immer Geschrei um neue Stile und Bewegungen, daher Theorie und Ortsbestimmung, Geographie geradezu der neuen Gesichtspunkte, während es doch darauf hinauslaufen müßte: das Absolute zu kristallisieren. Das war früher anders, weil die Begriffe, die Dämonien überhaupt erst benannt und gefaßt werden mußten. Euripides, Aeschylos, Praxiteles wurden, die sie heute in der Menschheit sind, nicht nur durch die Gewalt und Schönheit ihrer Linien, vielmehr und bestimmender durch die Mythen, denen zuerst sie Ausdruck gaben. Dort, im Morgen der Künste, stehen die Spitzenerscheinungen noch dicht; von einem Niveau ist zunächst nicht zu reden, da alles Entdeckung, Primat ist. Stück um Stück wird der Schleier von der Schöpfung gerissen. Was später kam bis Vergil und Tasso, bis Chardin oder Fischer von Erlach haben sie damals im großen Umriß vorausgenommen, indem sie das Ewige und das Typische, Menschliches wie Sakrales, den Dualismus Faust-Mephisto gestaltlich sanktionierten. Im heroischen Zeitalter war jedes noch zu geben: die großen Linien, Standartbegriffe menschlicher Schicksale, Gedanken, Triebe. Als die Kunst kreißte, wartete ein unbeschickter Markt, den man vorsichtig, exemplarisch nur besuchte, bis Gewöhnung die Masse lockte und zum Monumentalen, Einmaligen das Vielfältige, Differenzierte stieß, den Kärrnern die Arbeit erwuchs: die Spielarten zu destillieren, jenen Generalnenner zu suchen, der in der ersten großen Formung gegeben, durch das Barock der Folge aber verwischt war. Wie im Wissenschaftlichen: je reicher die Fundamente der Kunst betoniert wurden, desto intensiver geschah auf solchem Podium Spezialisierung. Der Strom streckte sich ins Breite, bekam Äste, wurde Meer, der Spiegel rückte höher, Spitzenexemplare ertranken, Sophismus überragte. Da es auf Details ankommt, weiß auch der Flachkopf einiges von Belang in seine Provinzgasse zu schreien, sagt es mit Emphase, Schulung aus bedeutendem Vorbild. Dank der Faszination aus lebendiger Atmung überredet die Nähe seines Ausspruchs, der auf Kenntnis und Logik immerhin geruht, täuscht über eine Wichtigkeit, die morgen schon verblaßt und nach weniger als einer halben Generation vermodert ist.

Zwecklosigkeit gibt es nirgends. Die Kunst auch, die als Abstraktum bezeichnet wird und aus ihrer ätherischen Konstitution Vorrechte himmlischer Art genießt, ist irdisch zweckvoll; ist instrumental, organisch, physisch und — da sie nicht existiert, wenn sie uns nicht zum Spiegel, unser Herz nicht zur Antenne hat — durchaus menschlich ge-

bunden. Man sagt wohl, ihr Zweck sei ein ästhetischer, und das Schlagwort „l'art pour l'art“ wurde geschrieben, verächtlich halb, schützend zur anderen Hälfte; sie solle dem Staub entreißen und der schmutzigen Materie, veredeln, ergötzen. Zweifellos ist sie das Alles, erfüllt sie solche Aufgaben. Dafür gibt ihre überlebensgroße Existenz Bestätigung, die sich über absterbende Generationen hin behauptet; bleibt immer, wirft gerundete Exemplare an Land, während die Meinungen rotieren. Formte die Frühe Standartbegriffe, dichtete Euripides Mythos, so war das der Zeit adäquat, erfüllte das die innere Bestimmung seiner Zeit: war wahrhaft expressiv. Geheimes Gesetz aller Kunst — da ich vermeiden will zu sagen: Pflicht — ist die Verdichtung des atmosphärischen Zeitinhalts zur Greifbarkeit, ist ein unwissenschaftlicher, aus Nerven, Blut, Herz vibrierender Historizismus. Je höher geartet die Wesenheit einer Epoche, desto bedeutender Niveau und künstlerischer Ausdruck. Nicht auf die Erregungszustände der Politik kommt es an, die sekundär sind, wellenhaft und erst im Residuum bestimmbar. Den Motor betreibt die zähe Kette der Kultur, abwegig meist von beglaubigten Erscheinungen. Deshalb wirkt die bedeutende Leistung revolutionär, fällt aus allem Gegenwärtigen heraus, weil ganz sie verwurzelt ist in die Unterströmung und die eigentlichen Kräfte; deshalb nennt man sie ästhetisch, der Kontakt mit allem Zeitlichen ist viel inniger, weil er am Ursprung schon und ganz in der Tiefe ansetzt.



Rockwell Kent. Ansiedlung am stürmischen Meer. (Neufundlandserie. 1915.)

Eberhard Viegener

Von WILL FRIEG
Mit 12 Abbildungen

Vorausſetzungen

Einem Maler gegenüber einen Standpunkt einnehmen, heißt den Begriff Malerei in ſeiner Klarheit und Höhe erkennen und beſtimmen. In der Gegenwart aber, die in das Jahrhundert der Revolutionen und des Nihilismus, in das Zeitalter der Verwirrung, der Auflöſung und der Umſtellung fällt, iſt das kaum möglich, weil die Maſſe, die Menge jegliche Meinung macht. Die große Anzahl hat nun ſtets geformt und geſchätzt, was erlernbar, was wiſſenſchaftlich, was demokratiſch-ſozialiſtiſch war. Faſt jeder kann heutzutage Staaten regieren, dichten, malen, bauen, Bach ſpielen. Wir leben darum im Zeitalter der größten Mittelmäßigkeit. Große Menſchheitswerke, Kulturdenkmäler, die Ewigkeitswerte verſinnlichen, wurden ſtets nur von Einzelnen geſchaffen, die feſt in einem Volk, im Organiſchen, im Kosmiſchen verwurzelt waren: die den dualiſtiſchen Gedanken in ſeiner äußerſten Polarität erfaßten und formten. Darum iſt der Staat, die Religion, die Dichtung, das Kunſtwerk göttlich und menſchlich zugleich, und die Begriffe Inſpiration, Konzeption deuten auf eine Tiefe ohnegleichen. — Das Verhältnis von Körper und Seele, von Phyſik und Metaphyſik, das in der Wage ſein ſollte, hat ſich in unſerer Zeit verſchoben. Wir ſind zu „geiſtig“ geworden, und der Umgang mit den Dingen iſt gering und mangelhaft. Spätrot umglimmt uns, und Herbſtfarben erſchaut unſer Auge. Wir leben darum im Zeitalter der Kritik, der ſchöpferiſchen Kritik, die der Philoſophie, dem kalten winterlichen Denken die Hand reicht und künſtleriſche Formen annimmt. Hinter uns liegt die Muſik, die ſich in der Barockzeit von dem letzten großen Bauſtil freimachte, in Bach ihre Höhe erreichte, in Beethoven ſich ſchon neigte, in Wagner den Spätherbſt offenbarte und in Reger den Verfall zeigte. Die Menſchheit begann mit Architektur, die darum die Grundlage jeder Kultur iſt, wie die Alleinherrſchaft der Muſik den Niedergang anzeigt. Die Plaſtik machte ſich zuerſt frei; die Griechen führten ſie zum Gipfel, Michelangelo durchdrang ſie ſchon mit Skepſis, und in der Neuzeit iſt ſie durch Rodin maleriſch und durch Lehmbruck graphiſch geworden. Die Malerei iſt ein Kind des Mittelalters. Nachdem jahrhundertelang wirkendes Chriſtentum das Heidentum umgebogen hatte, und die Menſchen in ihrer geiſtigen Struktur feiner geworden waren, konnte auch der farbige Hauch der dinglichen Welt flächig feſtgehalten werden. Die Farbe als aureolenhafte Ausſtattung verbindet unſere Erde mit dem All; ſie wird durch die Farben ein leuchtender Stern; ein bunter Falter, ein farbentönender Vogel. Malerei iſt mittelalterlicher, myſtiſcher Farbenzauber in den Kuppeln der chriſtlichen Kirchen, auf den dreifaltigen Altären, iſt buntverklärtes irdiſches Leben an den Wänden der Renaiſſancepaläſte, iſt das Aufleuchten von Himmelsfarben im ausdrucksvollen Kopf während der Barockzeit. Die Höhen der Malerei liegen deshalb im Mittelalter bei Leonardo da Vinci, Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian, in Italien, das ſo glücklich die Syntheſe finden konnte zwiſchen Rot und Blau, zwiſchen der irdiſchen Dingfarbe und der himmliſch geſtaltenden Kraftfarbe. In Frankreich, dem Lande der feinen, nuancierten Farbenempfindung klingt die Malerei während der Rokokozeit ab, um im Impreſſionismus des vorigen Jahrhunderts völlig zu verblinken. Expreſſionismus, die Gegenbewegung, die Kehrſeite des Impreſſionismus, iſt künſtleriſcher Ausdruck, Illuſtrierung des Verfalls, iſt wilde Auflehnung und Aufbäumung (Cézanne, van Gogh), iſt Auflöſung und Sprengung und Gruppierung von wirklichen Dingen zu ruinenhaften Flächen (Picaſſo, Schwitters). Der Expreſſioniſt würfelt die verſchiedenſten Gebiete durch-

einander, Malerei und Muſik (Kandinſky), Malerei und Skulptur (Archipenko), Kunſt, Energetik und Dynamik (Futuriſten), bildende Kunſt und abſtraktes, mathematiſches Denken (Kubiſten); er will die Dinge möglichſt der Sinnlichkeit entkleiden und ſie auf eine abſtrakte Ebene bringen. Deshalb liegt als Folie unter dem expreſſioniſtiſechn Werk immer die Muſik und das philoſophiſche Denken. Der Expreſſionismus kann alſo nur in überbildeten Zeiten ſein Daſein offenbaren; die ziviliſierte Großſtadt gebiert ihn, nährt und pflegt. Wirklich genial veranlagte Künſtler wehren ſich darum auch, wenn man ſie Expreſſioniſten nennt, weil jeder Ismus zu einem oberflächlichen Gemeinſinn verlangt und zum gegenteiligen Ergebnis der alten Malerſchule führt. Wenn man einen Maler wie Eberhard Viegener verſtehen und würdigen will, muß man ſich über Malerei in ihrer höchſten größten Offenbarung ſehr im klaren ſein; ein unverbildetes Auge, das die organiſch aufflammenden, aufſternenden Farben ſieht, iſt die Vorbedingung dazu; denn Malerei iſt Geſtaltung der geheimen Kräfte im Auge, die farbige Bannung der geſchauten Ideen, Weltanſchauung in des Wortes tiefſter Bedeutung.

Geſtaltungen

Der Hügel. Eberhard Viegener iſt ein Menſch der freien, bäuerlichen Scholle. Er iſt in Soeſt, einer Stadt mit noch heute ländlichem Charakter, geboren, hat aber die ſpießige, bürgerliche Enge ganz mit der Dorffreiheit vertauſcht. Hoch auf der Haar, dem Hügelzuge, der den Hellweg im Süden begrenzt, hat er ſeine Werkſtätte. Dort lebt er als Bauer unter Bauern. Auf den Hügeln ſtehend, blickt er nach Norden ins weite, blaugrüne Münſterland, ſieht er öſtlich ſeine grünrote Heimatſtadt in ſonderbar geformten Kirchtürmen zum Himmel aufragen, ſchaut er im Süden die Berge des Sauerlandes. Ihm wurde der Hügel zum Erlebnis! Er malt den rotbraunen Hügelzauber, das Auf und Ab, das Heranwallen einer blaugrünen Ferne. Es ſcheint, als ob das Meer noch einmal in die Münſterſche Bucht heranwalle, ein Farbenmeer voll Wucht und Tiefe. Organiſch tief ſind ſeine Farben, wellig wie die Hügelzüge iſt ſein Strich. Weſentlich unterſcheidet ſich Viegener von den ziviliſierten Malern der Großſtadt, deren bleiche Farben und abſtrakte Formen eben nur auf dem Beton entſtehen können und deren Äußeres manchmal verrät, daß ſie ſchon unter den Toten weilen. Ihre Bilder ſind taube Blüten, hohle Phantasmen, leere Mechanismen; ſie ſind ſehr zeitlich und leben vom Augenblick. Viegener lebt vom Vergangenen, überſpannt lange Zeiten und gibt uralten Menſchheitserlebniſſen Dauer. — — Der Kopf Viegeners gleicht äußerlich dem Segantinis. Es ſind Antlitze, die dem Chriſtustyp des Mittelalters ſich angleichen. Bei Segantini trägt ein mächtiger, ſtarker Körper den Kopf; bei Viegener überwiegt der Kopf; er reicht eben ſtärker in Neuzeit hinein (moderne Porträtmaler geben nur den Kopf wieder). Auch Segantini ſtrebte aus der Niederung, aus der Stadt hinauf in die Höhe; er wurde der Maler der kriſtallklaren Alpenluft. Seine Bilder ſind blaue Bergketten, iriſierende Schneefelder, blaufeiner Wollſchimmer von Schafen. Segantini wurde der Berg zum Erlebnis. Viegener zog es zweimal in die Alpenhöhe; er weilte in den Höhenorten, in denen auch Segantini lebte. Die Bilder, die er in der dünnen Alpenluft malte, zeigten eine ſtarke Farbigkeit und gehörten mit zum Beſten, was er bisher leiſtete; leider ſind ſie faſt alle verloren gegangen. Ein flackernd Orangerot, ein tiefverklärtes Blau, ein ſprühend Lebensgrün: Farben, wie ſie in ſpäteren, reiferen Werken vertieft wiederkehren. Aber Viegener kehrte über das Sauerland, ein Mittelgebirge, in ſeine Heimat zurück und wählte ſich eben die Hügellandſchaft als Wohnort. Er fühlte wohl, daß er der allerhöchſten Höhe nicht gewachſen war. Segantini war eben größer, männlicher; er konnte als Adlerjäger große Formate bannen und die Dinglichkeit noch zu-



Eberhard Viegener. Bärtiger Mann. Aquarell.

sammenhalten, wenn es auch bei ihm schon, und nicht nur in der Technik, an allen Enden knittert und bröckelt. Viegener ist weiblicher, viel schwächer: die Formate sind bei ihm kleiner. Das Schaf, das auch bei Segantini eine große Rolle spielt, wurde bei ihm ausschlaggebend. Das lagernde Schaf ist der Hügel. Schafherden gleich ziehen die Äcker, die Wolken, die Schneefelder dahin. Beide aber, Segantini und Viegener, sind reine Maler; sie gestalten mit der Farbe; auch die Graphik beider hat malerische Eigenschaften.

Der Schnee. Vor den Bildern und Graphiken Viegeners hat man häufig die Empfindung, als ob Schnee falle. Auf seinen in Tupfen neoimpressionistisch gemalten Bildern flockt er augenscheinlich. Große, tiefblaue Flocken, die die Gegend verdunkeln. Winterliche Einsamkeit, Totenstille. Der Maler selbst, als Silhouette darin, über einen Hügel kommend, urverwundert. Viegener weiß, wir schreiten in den Winter — weiß ist unser Wissen, eisig unser Empfinden, die Kälte ist Schnee und der Schnee ein Tuch, das uns sanft deckt. Der Schnee birgt die Bläue, er enthält die Nacht, die Nacht aus

der Höhe, nordiſche Nacht. Viegener ſteht auf dem Hügel in der winterlichen Welt. — Ein Bild zeigt einen Waldbach vereiſt und verſchneit. Erſtarrte Gedanken, durchſichtiges Sinnen, die Dinge ſind fort und die Erde farbig entrückt, irgendwo ging ſie im Himmelsraum als Stern auf. Auf dieſem Gemälde iſt der Maler kandinſkyhaft der abſtrakten Farbenformung nahe gekommen; eine ſeeliſche Winterlandſchaft. Wir ſehen weiter lilablauſilbrige Täler, nachtviolette Berge, friedvoll umblaute Dörfer, mild opaliſierende Bäume. Überhaupt das Blau! In Viegeners Bildern wölbt, rundet ſich das Blau gleich der Himmelskuppel; es wird ſilbrig, fein verzitternd wie Tagesblau und tief und dicht gleich der Nacht, es iſt glashaft verdingt und dem Waſſer gleich ſpiegelnd. Man hat häufig die Empfindung, als ob hinter den Dingen, aus den Dingen etwas hervorbräche, als ob die Dinge zerbrächen und ſich überwinden wollten. Es ſcheint manchmal, als ob die Gemälde von der Rückſeite her gemalt ſeien, daß ſie auf uns zuſtrahlen, daß der himmliſche Glanz durch ein Transparent verdingt wurde. Darum erinnern Viegenerſche Bilder ſo oft an gotiſche Glasbilder. Wir ſitzen in einer dunklen Kirche, und von draußen kommt die Sonnenwelt, durch farbige Gläſer gebannt und geformt. Viegener hat das myſtiſche Glasblau, das ätheriſche, überirdiſch anklingende Blaulicht, welches im Chor vom Patroklidom ſeiner Heimatſtadt ſtrahlt und verſtrahlt gebannt, feſtgehalten. Er hat den Mond neu über Soeſt aufgehen ſehen, den Blaumond, den Mond, der die Dinge zerhackt, zerbricht, der die Geſpenſter ruft, der ſelbſt der Schnee, der Tod iſt. Eine Mondnacht iſt bei Viegener eine Winternacht, eine Totennacht, eine Nacht des Hinüber und Herüber. Es ſcheint, als ob Viegener vom Blau zu ſehr überwältigt wäre und daß der Gegenpol Rot nicht zu ſeinem Recht käme. Der Geſamteindruck ſeines Werkes iſt darum weiblich, romaniſch, katholiſch. Starke Kunſt bannt Gegenſätze, wägt das Gegenüber von Schwer und Leicht, Feſt und Flüſſig, Dunkel und Hell, Rot und Blau, Mann und Weib, Welt und Gott. Das Rot iſt bei Viegener herbſtlich, ſogar ſpätherbſtlich, Abendrot. Sich neigendes, matronenhaftes Rot, Georginen- und Aſternrot. Viegener ſteht an der Wende vom Spätherbſt zum Winter. Er hört die letzten Blätter von den Bäumen fallen und wähnt, iſt es ſchon Winter? Durch die Landſchaft konnte er am beſten ſich äußern. Bei der Geburt der Malerei war die Landſchaft nur im Keim vorhanden, ſie konnte ſich erſt ſpäter, als der Menſch ſich immer mehr verflüchtigte, zeigen (der Menſch nimmt bei ſeinem Schreiten aus dem Altertum bis in die Neuzeit immerfort an äußerer Kraft und Vitalität ab und damit auch ſeine Kunſt), Niederländer und Franzoſen erbrachten ſie, der Impreſſionismus führte ſie zur Alleinherrſchaft und der Neoimpreſſionismus löſte ſie wieder auf. Viegener hat wie alle impreſſioniſtiſch begonnen. Seine erſten Bilder charakteriſiert ein ſtarkes Eindrucktum. Die äußere Welt beherrſcht ihn noch, nicht er ſeine Umgebung. Sein erſter Einfluß war wohl Rohlfs, der geniale Nachempfinder aller aufeinander folgenden Malweiſen; er ſah ihn in Soeſt malen. Sogar den Neoimpreſſionismus hat er rohlfshaft mitgemacht. Tupfen, Flecken und Flechten bedecken den Grund. Die Bilder ſind weiß gerahmt und mit den hellen Behrendfarben, den Farben der Impreſſioniſten, gemalt. Viele Gemälde ſtehen im Zeichen der Münchner Jugend und erinnern an Putz, Feldbauer, Erler und Eichler. Der kunſtgewerbliche Entwurf, der dekorative Schmiß, iſt eine Folge ſeiner handwerklichen Tätigkeit, er war nämlich lange Jahre Anſtreicher und Dekorationsmaler. Es folgt die Periode der ſtimmungsvollen, romantiſchen Einfühlung. Straßenfluchten mit verfallenen Häuſern, hinter Gaſſen ſich aufreckende Kirchtürme, mondbeſchienenes, mittelalterliches Gemäuer, Trauerweiden an ſtillen Teichen erſcheinen auf den Bildern, die, um eine ganze Strömung zu nennen, der Wandervogel gerne hat. Selbſt Allegorien tauchen auf, hohle, leere Formen um tiefen Sinn, feuerwerksmäßige Beleuchtung geiſtiger Inhalte, wie man



Eberhard Viegener. Der Schnapstrinker. Öl.

das sogar an Segantini und Munch nachweisen kann. Das Illustrationsfieber hatte ihn erfaßt, er malte Literatur. Erst nach und nach vertiefte sich alles bei Viegener. Harte Lebenserfahrungen brachten ihn dem Urgrund der Dinge näher, die Nordlichtidee Däublers ging ihm auf, Nolde und Morgner wirkten auf ihn ein. Er griff zur dunklen Schoenfeldfarbe und rahmte Schwarz. Die Bilder aus dieser Zeit sind die gesundesten, die besten; wie überhaupt das Jahr 1919 das fruchtbarste und erntereichste für Viegener war. Zwei Bilder ragen besonders hervor, das Haus in regenbogenfarbiger Landschaft und der Frühling in Soest. Das erste Bild gleicht einem magisch flackernden Osterfeuer, wie sie in der Heimat des Künstlers jährlich brennen. Das Haus lodert, die Landschaft glüht, sprüht innerlich; ein Lilarot steht gegen Rauchblau, ein Dunkelgeranienrot gegen Tiefpflanzengrün. Schwarze Adern durchziehen gleich Bleifassungen das Farbenglas und halten rhythmisch das Gewoge. Das andere Bild gibt die farbige Vision eines Frühlings in Soest wieder. Grünrot blüht es auf. Frühlingsfreudige Sonne auf Soester Kirchengrün, auf frischgrünen Bäumen. Und ein Rot, abgestuft vom feurigsten Ziegelrot über Goldgelb zum bräunlichen Ocker. Diese beiden Bilder genügten, um Viegener als



Eberhard Viegener. Paulitum. Öl.

reinen Maler zu zeigen. Im andern Werk schlich sich Problematik ein, ist viel Wirrwarr. Die Bilder der letzten Zeit sind gekennzeichnet durch ein in den Vordergrund sich drängendes Tiefblau, durch ein übergefühlvolles, geradezu schwelgendes Blau. Dieses herrschende Blau sieht man viel bei Freideutschen und Theosophen und wird wohl in den Tempeln von Fidus geistern und spuken. Es wirkt krank und greisenhaft In allerneuester Zeit scheint Viegener fremden Einflüssen fast zu erliegen. Gleichmann, Rohlfs, Nölken und wie sie alle heißen, spuken und schauen aus den Bildern heraus. Schiefergrau, ein Grün voll Gift und fahler Ocker drängen sich vor. — Die Landschaft ist Viegeners Stärke; zur Formung menschlicher Gestalten, zur Bannung eines ausdrucksvollen Kopfes mangelt ihm die Kraft. Dennoch zeigen seine großen Figurenbilder immerhin seine eigentümliche Weltauffassung. Mit Vorliebe malte er Greise, bärtige Alte aus dem Armenhause. Das Alter, das uns den Schnee ins Haupt- und Barthaar fallen läßt, ist ja der Winter. Der Greis hockt an der Erde, ist krank und krüppelig. Drei ehrwürdige Alte stehen nebeneinander und schauen visionär in die Ferne. Sie ge-



Eberhard Viegener. Kreuztragung. Öl.

mahnen an Propheten, Gesetzgeber, Seher. Haben sie das zweite Gesicht, wie viele alte Schäfer in Westfalen? Die Farben sind vereist, mit Schneesternen bedeckt. Drei Greise sitzen an einem Tisch und verzehren ihr kärgliches Mahl. Das kalte Grauen eines Winternachmittags gleitet über das Bild. Selbst auf vielen Schwarzweißblättern glimmt der Schnee auf. Besonders sind es die Landschaften der Haar und des Sauerlandes, dazu die Schnitte zur Simson- und Mosesgeschichte. Das mit dem Messer herausgeholte Weiß wirkt häufig wie Schnee, der in Mitternächten im Mond blinkt und mild strahlt. Moses und Simson gleichen winterlichen Bergesriesen, die in Schnee und Eis funkeln und leuchten.

Der Baum. Viegener deklamiert mit Vorliebe Däublers Gedicht „Der Baum.“ Es ist ergreifend, zu hören, mit welcher Innigkeit er die langwallenden Terzinen spricht. Man merkt, daß ein Traum vom Baum in ihm webt und wirkt. Und wenn er auch selbst nur noch ein alter Knorren ist, der sich hartnäckig gegen Sturm und Wetter wehrt, in



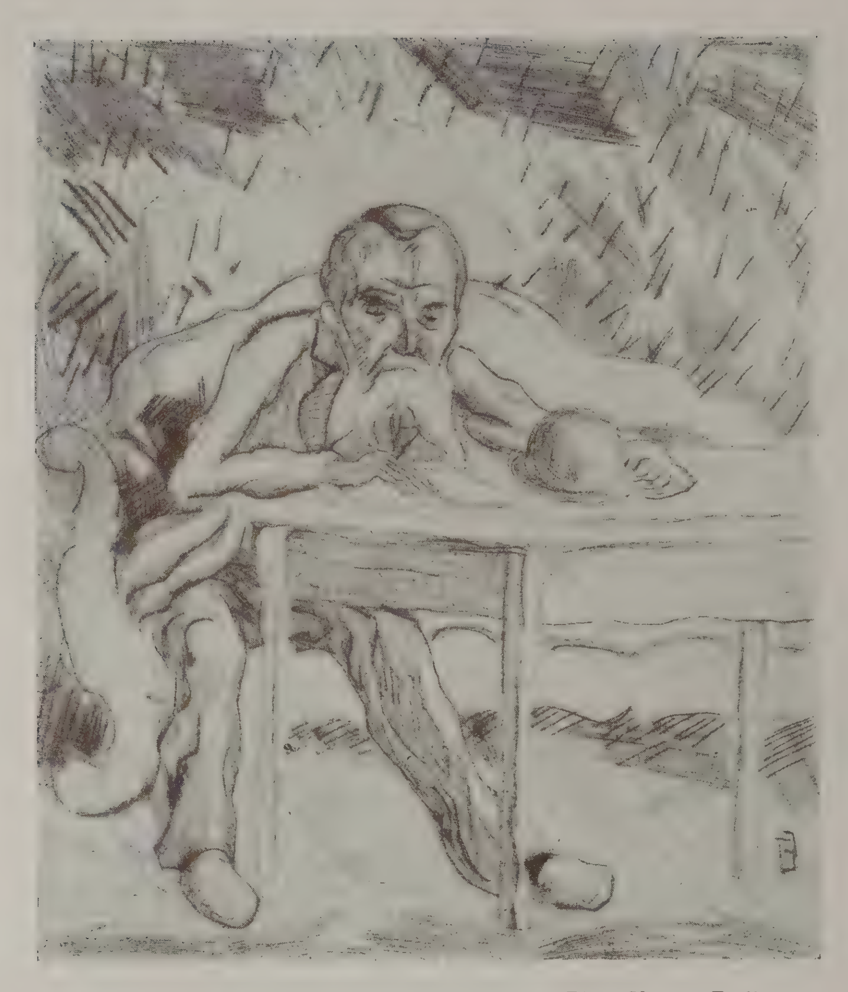
Eberhard Viegener. Bauern am Schleifstein. Öl.

ihm lebt der alte Eschen- und Erlenglaube unserer Vorfahren. Nicht fern seiner Werkstätte steht der Birkenbaum, bei dem Völkerschlacht stattfinden soll, und auf der Haar der Wahr- oder Naunebaum. Pflanzenhaftigkeit durchdringt Viegener, feines frauenhaftes Sinnen von Gras, mildes Verträumen von Moos, wildes Aufbäumen von Eichen, schlankes Ragen von Buchen. Ein Freund hat seinen Kopf aus Holz gehauen; man glaubt einen Pilz, eine Morchel zu sehen. Sein Haupthaar gleicht wildsträhnigen Grasbündeln und sein Bart zartem Moos. — Viegener hat einen Trinker gemalt, auch ein grünrotes Bild. Wie aus Holz scheint die Gestalt herausgeschnitten zu sein. Das Gesicht ist eckig und kantig, die Hände sind knorrig und holzig. Das Gesicht glüht wie ein brennendes Scheit. Am besten aber kann man das baumhafte Denken bei Viegener in den Bildern zur christlichen Heilsgeschichte erkennen. Es wurde schon gesagt, daß das Werk Viegeners einen katholischen Eindruck macht, weil es im allgemeinen weiblich wirkt, madonnenhaft blau. Damit ist nun nicht der heutige Katholizismus gemeint, sondern ein mystischer, neulebender Kirchenglaube, wie ihn etwa ein Karamasow bei Dostojewski vertritt. Viegeners Christus hängt wie aus Lindenholz geschnitzt am Kreuzesstamm, ein pflanzlich mildes Haar umrahmt sein Gesicht. Die Liebe greift wie die Blattfinger in die rauhe Welt. Seine Madonna ist eine mädchenhafte Birke voll stiller Ahnung und ergebungsvollem Weben; die Hirten an der Krippe wetterfeste Knorren und die heiligen Könige aus Sandel- und Ebenholz. — Hier ist nun die Stelle, über Viegeners Graphik zu sprechen, die sich nur auf malerische, manchmal



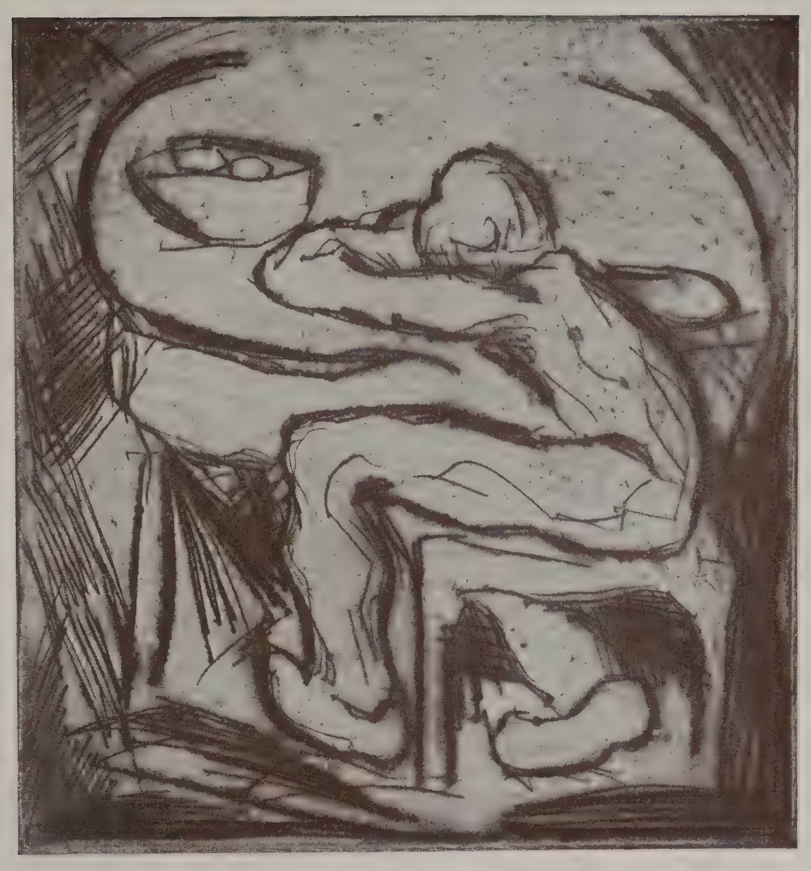
Eberhard Viegener. Kreuzigung mit Reiter. Aquarell.

wirklich durch Farbe vertiefte Holzſchnitte beſchränkt. Seine Holzſchnitte ſind wirkliche Schnitte durch Holz. Es ſcheint einem, als habe er in Holz glückliche Durchſägungen gemacht, ſo daß die Maſerung ſchon die Zeichnung im Groben zeigte, und er nur durch kleine Ausſchnitte mit dem Meſſer nachzuhelfen brauchte. Weitmaſerige Eiche, weiche Linien der Tanne, harte Schichtung der Erle, dichtglatter Birnbaum, ſie alle kommen wieder ſchwarzweiß im Holzſchnitt. Das Dunkel der Wälder und die Tiefe der Täler, das Verzweigen und Veräſteln, alles das hat Viegener geſchnitten und gebucht. Viegener hat ſehr gut die aus Holz geſchnitzten Altäre der Soeſter Kirchen verſtanden. Die plaſtiſche Wirkung der Figurengruppen überſetzte er ins Maleriſche, ins Helldunkel. Die Blätter aus der Paſſionsmappe ſcheinen direkt dem bekannten Altar der Wieſenkirche entlehnt zu ſein. Er hat auf die Sprache des Holzes gelauſcht und nur aufgezeichnet, was er intuitiv begriff. Die Dumpfheit und Unerlöſtheit, die innere Gebundenheit und nach außenhin drängende Verzweigung, ſie ſind es, die uns ſo



Eberhard Viegener. Alter Mann. Radierung.

ahnungsvoll ergreifen. Und ist das Christentum nicht eine Geschichte vom Baum des Lebens? Erlöst wurde die Welt, indem Christus sich an den Kreuzesbaum schlagen ließ. Und wenn Christus das Kreuz schleppt, so schleift er das ganze irdische Sein, die ganze Welt mit. Das alles kann man bei Viegener sehen, nicht als plumpe Wiederholung mittelalterlichen Denkens, sondern aufgefaßt vorelementar und vertieft. — In einer anderen Folge setzt sich Viegener mit dem Tode auseinander. Ist der Tod weiß, das Gerippe, der Schnee, der Mond? Schon in der ersten Mappe: Der Mond über Soest klang das Thema an. Der mittelalterliche Sensenmann jagt auf einer Schindermähre dahin. Seine Sense gleicht einem Mondviertel; er grinst wie der Mond; er fegt über die Erde wie ein Schneesturm in kalter Nacht. Das Weiß geistert unheimlich auf. Zum Schluß fällt der Tod in seine eigene Sichel; die Totenköpfe, die um ihn herumlagern, gleichen Eiern, in denen neues Leben keimt. So, in ewigem Auf und Ab, im Wechsel von Weiß und Schwarz liegt der Sinn des Lebens; die Wurzeln des Baumes sind im schwarzen Erdreich geborgen, die Krone zweigt in die Helle des Tages. Das Anschauen des Baumes ist unsere Erlösung.



Eberhard Viegener. Kartoffelfreſſer. Radierung.

Folgerungen

Viegener hat ſich ſelbſt einigemal als Schmerzensmann dargeſtellt. Wenn man ſeinen Kopf mit dem Dürers vergleicht, kommt einem deutlich der rieſige Abſtand zum Bewußtſein. Viegeners Ecce homo müßte die Überſetzung haben: Sehet welch ein Menſch der Neuzeit, in mir ſchlummert Vergangenheit, dämmert Zukunft, aber ich kann auch in der Gegenwart nicht ſagen, was ich will. Wenn ſchon genialen Naturen wie Munch, Morgner und Marc die Form unter den Händen zerrann, wieviel mehr Viegener. Viegener iſt ein Talent, ein rein maleriſches Talent, das traditionell noch etwas vom Sinn der Farbe weiß; er hat es ererbt von ſeinen Vorfahren (das Genie wird niemals vererbt); was ſtückweiſe bei ihnen liegen geblieben war, hat er noch einmal zuſammengerafft zu ſpätherbſtlicher Schöne. Das Wollen iſt bei ihm größer als das Können. Abſtrakten Malern gegenüber hat er den Vorteil, noch feſt auf der Erde zu ſtehen. Aber iſt Viegeners Malerei aus dem wirklichen Leben entſprungen und dem Leben, in irgend einem Kult etwa dienſtbar? Nein. Die großen Werke der Vergangenheit wandern ins Muſeum. Die Bilder der heutigen Künſtler vermittelt der Handel in die Sammlungen der Genießer und Snobs. Vielleicht könnten moderne Maler nur in der Reklame tätig ſein. Die Welt und damit die Kunſt um uns löſt ſich allmählich auf. Die heftigen Bewegungen in der Kunſt dienen nur dazu, endlich mit Kraft den genialen Führer zu erbringen.

Die Lage der Kunſt

Von KASIMIR EDSCHMID

Man darf ſich nicht täuſchen: für die Aufnahme der Gegenwartskunſt iſt eine Ermattung eingetreten. Die Gründe ſind erkennbar und die Lage daher, wie alles Diagnoſtizierbare, zuverſichtlich. Man kann die Müdigkeitstendenz wie einen Kreis feſtſtellen: ſoviel der Gründe ſind, ſie liegen alle außen. Mit der Kunſt ſelbſt, mit dem Werk haben ſie nichts zu tun. Man muß die Sache gefühlsmäßig, börſenhaft, politiſch und menſchlich faſſen, dann bekommt man die Summe all jener Erregungen, die Hauſſe oder Baiſſe verurſachen, beſtätigen oder töten — für den Augenblick. Denn weiter hat dies ganze geſchäftige Drumherum keine Dauer. Dem Kunſtwerk macht es nicht die Spur, ob eine Zeit oder auch nur eine Mode es anerkennt oder abtut. Den Shakeſpeare hielten ſie vor 150 Jahren für eine Abnormität, Aſſyriſches war ihnen kurioſe Spielerei. Wer Pouſſin liebte, hielt ſtets Greco für einen Dilettanten. Liebhabern des Raffael war Grünewald zum Speien. Was um Goethe für klaſſiſche Naſen ſchwärmte, degoutierte den Georg Büchner. Einmal wendet die Zeit ſich gegen jeden. Aber keiner geht verloren und für jeden iſt der Tag der Inthroniſierung vorgemerkt.

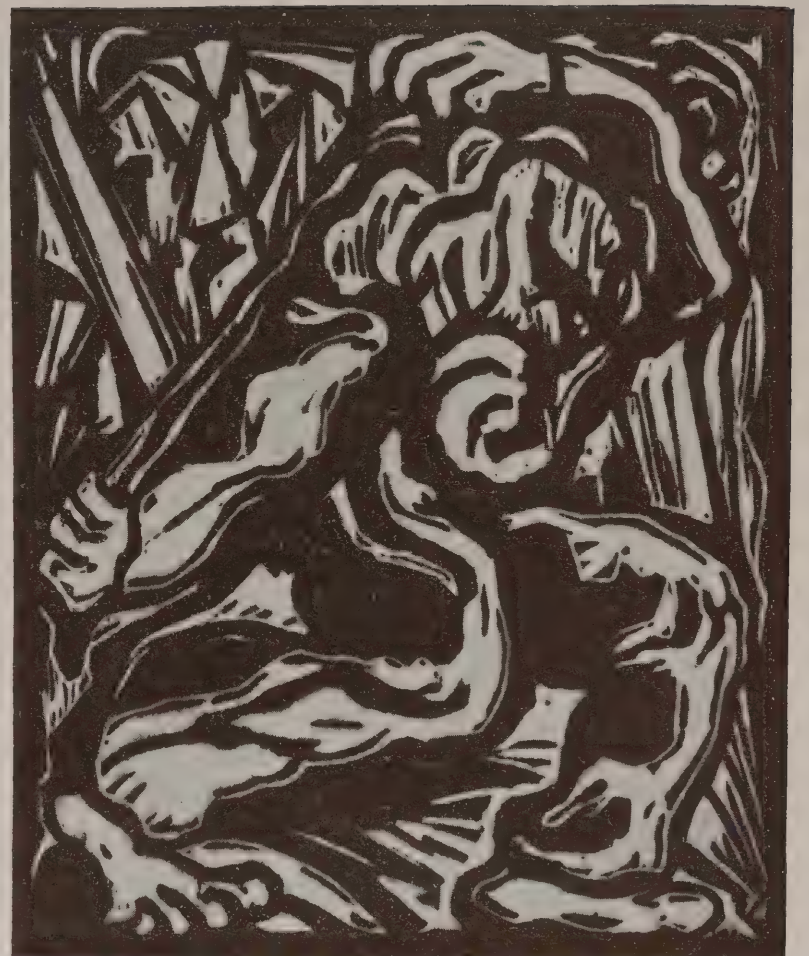
Täuſchen wir uns auch hierin nicht: Was man Kunſt nennt, iſt ein Wirrwarr von Mißverſtändniſſen und einiger Tauſend, die ihr Geſchäft damit treiben. Was heute gelobt und erledigt wird, was gewünſcht, geraunt, gehaßt wird, iſt die Leidenſchaft einer Börſe, deren Werte ſteigen und fallen, ſtürzen und ſinken. Nicht mehr. Die Intereſſierten und die Hyänen der Senſation machen den Aufwand und das Geſchrei. Irgendwo entſtehen nebenher, abſeits, einige Werke. Die haben mit den Kurſen, den Leidenſchaften, den Erörterungen nichts zu tun. Die tragen ihre Werte in ſich. Und die werden nicht im geringſten davon berührt, ob die Ritter neuer Konjunkturen einen Stil als am „Ende“ bezeichnen oder aus geſchickt gefalteten Kuliſſen meſſianiſche Sürpriſen ſteigen laſſen. Denkt einer heute bei Heine, bei Gauthier, bei Manet, bei Corot, bei Zola, bei Grabbe, bei Goethes Fauſt, bei Böcklin, bei Signac, bei Gauguin, bei Bernini daran, daß man ihnen ihre Schule vorwarf und ihren Stil ermüdet vor die Füße ſchmiß? Und ohne Zweifel waren die Zeitgenoſſen des Rubens und der Kölner und des Van Eyck bis zum Berſten ſatt, immer in dieſer Manier bedient zu werden. Und die tauſend Schüler des Watteau mögen ihren Zeitgenoſſen eine furchtbarere Plage als jenes endloſe Rebhühnergericht geweſen ſein.

Einmal iſt man eben dieſe wie jede Sache ſatt. Kunſt macht dabei weiß Gott keine Ausnahme. Man folgt einer Mode bis auf die Höhe, dann verläßt man ſie. Das iſt typiſch menſchlich und der Kluge weiß damit zu rechnen. Schaden wird damit keiner angerichtet. Denn die eigentlichen Werte, deren letzte Nachprüfung ja nur der Zeit gehört, und die heute vorzunehmen ſich keiner vermeſſen darf, werden davon nicht berührt. Um das andere iſt es nicht beſonders ſchade. Aber man darf nicht verlangen, daß, nachdem die Radrennbahnen, die Eispaläſte, die patriotiſchen Gedichte, die Reſtaurants und die öffentlichen Amüſierſtätten „expreſſioniſtiſch“ aufgemacht werden, das arme und gläubige Volk dies immer noch als die Höhe der Senſation empfände und nach nichts als dieſem ausgehungert ſei.

Im Gegenteil. Er hat genug davon. Die neue Richtung der Kunſt war rein äußerlich ſchwer zu faſſen und bedurfte einiger Zeit, um überhaupt ernſt genommen zu werden. Selten iſt eine Kunſt in Literatur, Theater, Malerei, Architektur, Regie, Tanz, Plaſtik, Muſik von ſoviel Interpreten, mit ſolcher Macht des Glaubens und des Apparats in die



Eberhard Viegener. Moſes auf dem Berge. Holzſchnitt.



Eberhard Viegener. Simſon hebt das Stadttor aus. Holzſchnitt.

Zu dem Aufſatz von Will Frieg „Eberhard Viegener“.

Massen getragen worden. Es ist darum verständlich, daß, nachdem die Sache keine Sensation mehr ist, das Publikum apathischer reagiert als bei einer landläufigen. Man sieht sich an stilisierten Kälbern, wenn man einmal weiß, was es bedeutet, leichter müde als an naturgemäßen. Deshalb ist auch jede naturalistische Kunst immer der gängigere Wert an der großen Publikumsbörse.

Diese Erscheinung ist natürlich nicht neu. Die hat jede Generation durchzufressen. Das Publikum ist eine dirnenhafte Angelegenheit, untreu bis ins Herz und nur durch Selbsttreue des Künstlers zu besiegen. Hier jedenfalls, also ganz außen, liegt der Anstoß für die „Krise der Kunst". Alle Giftmischerei mit philosophischen Grübeleien ist natürlich in die ganze Situation hineingetragener Unsinn. Eine Generation flammt auf, ergreift Besitz und ist da. Neues kann nur aus dem Werk einzelner kommen. Nach zehn Jahren Impressionismus schrie alles nach dem Henker und zuckte die Achseln. Jede Welle schlägt zurück. Das sind äußere Vorgänge. Haben sie Slevogt, Cézanne geschadet? Man ist eine Art, einen Stil, eine Generation müde wie eine Frau, ein Restaurant, eine Melodie. Sind darum Frauen unnötig, Speisen weniger herrlich, Musik nicht immer unerhört? Diese Verwechslung ist einer der verhängnisvollsten aber auch einer der dümmsten Irrtümer, den die Banausen und die Übergeschäftigen von jeher gern unternahmen.

Es kommen hinzu eine Menge anderer. Diejenigen, die von jeher dagegen kämpften und eine Zeitlang (nicht wegen ihres Kampfes, sondern der verzweifelten Dummheit halber, mit der sie ihn führten) als amüsante Komiker durch die Kunsterörterung schritten, erkennen die Übermüdung des Publikums und behaupten, sie hätten gesiegt. Sieg ist meist eine armselige Sache, hier aber die Karikatur einer Lüge. Hinzu kommt, daß politisch alles, was neue Kunst bedeutet, der Reaktion verdächtig ist (nach dem sicher falschen Grundsatz, daß, was künstlerisch umstoße, auch politisch revolutionär sein müsse) und also einen ganzen erheblichen Teil des gebildeten Volkes von vornherein gegen sich hat. Hinzu kommt, daß einige Vorpostenführer der neuen Richtung ein Feld verlassen, wo die Clams alle vermietet sind und die Goldadern nicht mehr entdeckt zu werden brauchen. Man hält sich frisch für kommende Expeditionen, wenn man etwas Distanz (und sei es durch nervöses Zerschleißen seiner eigenen Urteile) zwischen sich und seine frühere Begeisterung bringt. Schon geht ein zartes Lüftchen aus nach Nazarenern. Gesehen wurde keiner, oder, erschien einer mit der schlicht klassischen Gebärde seither, war es jemand, der seine Zeit allzusehr verstand. Man braucht darüber nicht zu diskutieren.

Daß natürlich auf zumal vom Geist und dem Ausdruck heftig beherrschte Epochen solche von größerer Klarheit und Ruhe folgen, ist eine Spekulation, so glatt und sicher, als wette einer im Herbst auf den Winter, daß er komme. Das ist in den Künsten selbst ersichtlich. Man sah bald ein, daß es sich nicht darum handle, dem Geist zuliebe den Ausdruck allzuweit von der Natur wegzutragen, denn man kam damit ins Nichts. An der Grenze der Realität überkam selbst die Kühnsten, die ihr entfliehen wollten, ein Schaudern. Die abstrakte Kunst konnte nur im besten Falle zu kosmischen Tapeten langen. Man suchte sich bei allen, die in der harmonischen Bindung von Gegenstand und Form nicht das Heil gesehen, neu zu orientieren. Zurück zur Natur! Es kommen komische Dinge dabei heraus. Herr von Habermann war ein Jahr zu früh expressionistisch geworden (er hätte es ein Jahr später nicht mehr nötig gehabt, da war sein Genre wieder de saison). Herr Meidner, ein ausgezeichneter Extatiker, wurde zu früh klassisch-gläubig, als daß seine plötzliche Bekehrung anderes als leeren Kitsch ergeben konnte. Selbst die italienischen Futuristen fühlten den Boden unter sich schwinden und



Eberhard Viegener. Kreuzabnahme. Holzschnitt. Aus der Passionsmappe.

Zu dem Aufsatz von Will Frieg „Eberhard Viegener".

verschrieben sich einer Kubistik, deren klassische Plastik ihnen einen festen Raum in der Luft gewährte. Die Sehnsucht, zu bremsen, ruhig zu werden und zu reifen, ist in der Generation also selbst und trifft sich mit dem Augenblick der äußeren Geschichte, wo gerade bei ihrem Abgang von der Bühne zum Atemholen das Publikum mit Steinen nach ihr zu werfen begann.

Das ist ein tragisches, aber wie alles Menschliche darum notwendiges Zusammentreffen. Man muß es hinnehmen. Folgerungen aber anders als reine historische Notierungen der Tatsache zu ziehen, ist kindisch. Nur wenn man die Dinge ganz außen sieht, erblickt man sie tatsächlich richtig. Denn alles, über das gehandelt, geredet, geurteilt, getratscht wird, kommt ja nicht ins Innere des Zenakels, in dem die Kunst sich voll wunderbarer Einfalt und unerhörter Distanz zu allem Betrieb befindet. Das Volk hat eine Sache zu sehr ins Blut gesetzt bekommen, es ist müde geworden. Selbst der Krieg vermochte es am Ende nicht mehr zu fesseln. Jeder Stoß erhält den Gegenpuffer. Man hat sich an expressionistische Restaurants wie an die Flugzeuge und die Messen in Lübeck, Leipzig, Frankfurt, Breslau, wie an die Niederlage und die Valuta-

geschäfte gewöhnt. Die Generation ist durch. Sie hat in die Breite gewirkt. Sie ist überall da. Man kann es nicht bestreiten und ist voll heimlicher Sehnsucht, es möge eine neue kommen. Ist ein Minister noch so sehr in Erfolg, gruselt es jeden Bürger, er möge stürzen. Die Menschen sind für Abwechslung, ob sie es gestehen oder nicht.

Wegen der Kunst — das alles vollzieht sich um sie herum. Die Kunst hat kein „Ende", mag ihre Richtung, ihre Generation heißen wie sie will. Wer im Impressionismus mit Herz und Beutel steckt, wird diese Generation ebenso ins Nichts verdammen wie der, welcher in einer unbekannten Zukunft den Start machen und für einige Zeit Sporen erwerben will. Das eine ist so einfältig wie das andere eng. Antipathien entscheiden ebensowenig wie Ambition. Man fordert auch die Kunst nicht auf Pistolen und setzt sie nicht nach Rangordnung an den Tisch. Das Werk wächst immer aus der Kraft der einzelnen. Den Typ und was an ihm faul, zu viel und flach ist, die Nachläufer und die Heuchler mag die plötzliche Reaktion abstreifen. Das ist guter Dünger. Nach all dem, um das (außen) jetzt gestritten wird, fragt in fünfzig Jahren kein Gott und kein Teufel. Aber dann stehen Werke da. Auf die kommt es an. Kein Gähnen des Bürgers, kein Schlachtruf ehrgeiziger Jünglinge, kein Achselzucken des Snobs hindert das. Es wäre verdammt seltsame Übung, wenn nicht, aus Kampf und Begeisterung, aus Verleumdung und Haß herausgewachsen, ausgezeichnete Sachen unsere Generation vor der Ewigkeit vertreten würden. Man muß die Kraft haben zu warten. Die Schreier gibt es dann nicht mehr und Mode wie Stil schalten letzten Endes da aus, wo um die Repräsentation der Größe und letzten Wahrhaftigkeit gefochten wird.



Eberhard Viegener. Bauer mit Kartoffelkarre. Holzschnitt.



EBERHARD VIEGENER: Simson. Holzschnitt.

Der Maler Georg Schrimpf

Von OSKAR MARIA GRAF
Mit 6 Abbildungen

Georg Schrimpf iſt Autodidakt. Sein Bildungsgang iſt der der vielen, die ſchwerblütig und notgehemmt um das Wirken ihrer wahren Natur jahrelang ringen müſſen. Von unten herauf kommt er und bringt jene ſtoiſche Einfachheit mit auf den Weg, die ſolche Werdegänge meiſt zeitigen: das Ungebrochene ſelbſtverſtändlichen Wahrſeins. Wem Gelegenheit gegeben war, als Aufnehmender dem Entſtehen der Bilder dieſes Malers zu folgen, wer durch die Jahre faſt ſtändig dieſes Menſchen Werden miterlebte, dem gab ſich zuletzt jene ſeltene Harmonie zwiſchen demjenigen was iſt und was aus ihm wächſt —: die unzertrennliche Einheit zwiſchen Menſch und Werk.

Die erſten maleriſchen Eindrücke erhält der Knabe in der Schule. Der Lehrer zeichnet mit Paſtellſtiften überlebensgroße Germanen und erzählt hin und wieder eine Geſchichte aus dem „Wilden Weſten". Geographie und Völkerkunde ſind früheſte Leidenſchaften. Auf Landkarten entſtehen Schlachtpläne zwiſchen Weißen und Indianern, und da der kleine Atlas zuletzt zur Verdeutlichung nicht mehr ausreicht, werden große weiße Papierbogen gekauft. Länder, Meere, Gebirge, Urwälder und kriegeriſche Scharen wachſen aus dem Bleiſtift.

Der Schulentlaſſung folgt eine dreijährige Lehrzeit bei einem Konditor, hernach ein unruhiges Wanderleben durch Deutſchland, Holland, Belgien, Nordfrankreich, die Schweiz und Oberitalien. Die Berufe wechſeln. Er iſt Gehilfe, Arbeiter, Anſtreicher, Statiſt eines Wandertheaters.

Im Süden beginnt erſtes maleriſches Taſten. Wieder nach München zurückgekehrt, bekommt der Entſchluß, Maler zu werden, feſten Umriß. Verſtohlen, einſam und eingeſchüchtert malt der Werdende in einem kleinen Atelier Akte. Runde, ins Hohe türmende, nicht elegiſch-kalte ähnlich Schwalbach. Plötzlich iſt er in Berlin. Dort arbeitet er in einer Schokoladenfabrik und — malt ſeine erſten Ölbilder. 1915 zeigt der „Sturm" eine Geſamtausſtellung ſeiner Frühwerke und nimmt die Bilder in verſchiedene Städte mit.

Unter den damaligen „Sturm"-Künſtlern iſt Maria Uhden, die kurz nachher als Frau des Malers mit ihm 1917 nach München überſiedelt. Das reichſte Jahr an Glück und Arbeit endet mit dem tragiſchen Tod der Gattin.

Soweit der flüchtige Umriß der äußeren Geſchehniſſe.

* * *

Man muß, wenn man zum Malertum Georg Schrimpfs eine weſentliche Beziehung gewinnen will, weit, ſehr weit abweichen von der gang und gäbe gewordenen Kunſtbetrachtung; denn das menſchlich und künſtleriſch Einheitliche im Geprägtſein ſeiner Bilder läßt jede zeitlich eingeſtellte und intellektuell-grundierte Schauart von vorneherein zerſchellen. Dieſe eben bezeichnete und heute herrſchende Orientierung führt ja letzten Endes immer nur zur Diskuſſion über Dinge der Kunſt, nicht aber zum Eigentlichen, zum gewinnvollen Verſtändnis, zur ſynthetiſchen Schau, da ihr jenes notwendige Hauptmoment zur Erfaſſung des Weſentlichen eines Kunſtwerkes abgeht, nämlich die unmittelbare Empfindung. Gerade dieſer letzte und einzig ſichere Aufnahmeapparat aber iſt es doch, der außer jeder Richtung ſteht und im Hineinfinden in ein Kunſtwerk nie beirrt oder gar beſtimmt werden kann.



Georg Schrimpf. Bildnis Maria Uhden.

Georg Schrimpf ist eines der seltsamsten Beispiele absoluter Empfindungsmalerei, er ist der hinreißendste Dekorateur der Empfindung. Alle seine Werke wachsen aus solchem Unterbewußtsein und können nur von dieser Ebene aus betrachtet werden.

Dies ist der erste Knotenpunkt am Eingang ins Wesentliche seiner Kunst.

Ein Beispiel: Als dieser Maler kaum tastend den Weg fand, malte er hodlerisch befangen ein Selbstporträt, dessen Zerrissenheit man erst fühlte, wenn man die eine Hälfte des Gesichtes mit der Handfläche verdeckte. Es war eine technisch schlechtgelungene Ölstudie von rasender Zweiheit. Die eine Hälfte war kindlich: Ein Auge von wolkenloser Reinheit sah uns an, die Kontur der Wange strömte sanft ins schroffere Kinn, waldiges Haar floh aus der Schläfe. Ein Kind sah in die ungetrübte Welt.

Die zweite Hälfte mutete an wie zerrissenes Geklüft. Hier stießen wir auf den starren, neurasthenischen Blick des hohlen Städters. Es verbarg sich Sprung und Aufschrei des



Georg Schrimpf. Selbſtbildnis.

Tieres in dieſem Aug', der beſchattete Berg des wuchtigen Kinnes entlud ſich zu einer ſtraffen, plebejiſchen Backe, eine eingeriſſene Schläfe verbiß ſich im fliehenden Haarbuſch. Es war eine ſchlechtgelungene Studie, aber es war ein Schrei. Dieſe Zweiheit beſagte mehr als ein belangloſer Verſuch.

Unmittelbar darauf erſtanden plötzlich Zeichnungen, Aquarelle von einer ſo tief verinnerlichten Formbegabung, einer ſolchen Gerundetheit des Rhythmiſchen, daß man fürs erſte ſtaunte und fürs zweite bange wurde um dieses Sich-ſchnell-ausſchöpfen.

Aus dieſer Zeit haben wir die ſchöne Beglückung mehr unbewußter Geſtaltung, naiven Anpackens, farbenheller Schwelgſucht einer noch mehr ahnenden als robuſt bewußten Strichführung. Das war, als Schwalbachs elegiſch-geſänftigte Ornamentſpielerei zur blendenden Geſte erſtarrte, als Melzers fleiſchige Rhythmik aufkam.

In jenen Tagen malte Georg Schrimpf ſein „Gethſemane“ und „Das Land der Frau“, Bilder von ſtummer Demut und verhaltener Aufjauchzung.

Bauchige Berge, von durchſichtigem Grün gehärmt, grellgelbe Felsabriſſe, lächelnde Seen, Bäume traumhaft aufragend, Säule werdend, Körper von bereits maßloſer Runde entwuchſen dem Grunde, erdenhaft und zugleich himmelhochjauchzend.

Man fühlte: Hier gab ſich erſte Biegung.

Und nun die „Entwicklung“:

Es iſt nichts Glattes, Fortlaufendes. Aus den Werken beſtimmter Jahre flammt eine ungeheure Zerriſſenheit, eine beinahe geſchleuderte Erlebnisſtimmung, die alles Geſetzmäßige, alles Bedenken, alle Ruhe, Geſchloſſenheit und jeden Formtakt vergeſſen zu haben ſcheint. Dann wieder gibt es eine Reihe von Aquarellen, die, obwohl zur gleichen Zeit entſtanden, wie ſtumme, hingehauchte Tage ſind. Dazwiſchen wieder liegt eine überreiche Ernte an Kunſtgewerbearbeit —: Abglanz einer überraſchenden Stilſtärke und Eigenheit. Erſtaunlich geſchmackſicher.

Plötzlich ſtehen ganz klare, zuchtvolle und unendlich innige Werke da. Frauen, Rehe, Paare in einer Landſchaft, muſizierende Mädchen, Badende. Und wieder aus der gleichen Zeit die Gipfelpunkte im Geſamtſchaffen: Die drei Bildniſſe und das große Madonnenbild „Beſuch bei dem Kinde“. Das ſind ſtrahlende Vollendungen. Es gibt kein Zuviel und kein Zuwenig in ihnen. Eine Ruhe breiten ſie aus und eine verklärte Offenheit wie alte Kirchenbilder.

Entwicklung?

Hier iſt ſie: Eine unbekümmerte Flut von Geſichten. Hier Ganzfertiges, dort beinahe unbeholfene, wehrloſe Verſuche, die man liebt um ihrer innigen Wahrhaftigkeit willen. Neben brutalem Vergeſſen jeder Geſetzmäßigkeit, jeder Form, wieder kindhaft ruhige oder auch bedacht aufgebaute Geſtaltungen.

Eines nur bleibt ſich gleich, wird reifer und iſt bei den Bildniſſen und beim Madonnenbild bis zur ſchwindelnden Sicherheit geſteigert: Der Aufbau, die Linie ins Hohe und das berechnete Hineingeſtelltſein in den Raum.

Nur die Graphik — außer ganz wenigen Zeichnungen und einer wundervollen Lithographiemappe „Van Zantens glückliche Zeit“ (Goltz-Verlag, München), durchwegs Holzſchnitte — hat ein ſtetigeres Geſicht. Da gibt es Blätter, die einmalig ſind wie jahrtauſendgetrennte Wunder, ſchroff und zart in der Abwägung, eine kaſteiende Kargheit neben überſtrömendem Leben in der Gebärde.

Es iſt etwas beſonderes um die Gebärde in Schrimpfs Geſtaltungen. Nicht als ob etwa einem Geſicht, einer Hand uſw. dies Innewohnende als beigegebene, reizvollere Nuancierung anhaften würde Solches Hereingreifen veralteter Elemente iſt bei den Bildern dieſes Malers eine völlige Undenkbarkeit. Die Gebärde iſt vielmehr über die ganze Bewegtheit eines Werkes ausgebreitet, ſie beherrſcht das Geſamte, iſt das Tragende, ja man möchte faſt ſagen: Der Mittelpunkt, aus dem jede Geſtaltung erſt ihr Leben bekommt. Nicht der Teil ſpricht hier, ſondern die Welt, deſſen geiſtiges Antlitz dieſes Bild einmalig hinſtellt, findet Ausdruck in der Geſamtbewegung. Hier iſt ein Ausblick: Georg Schrimpfs künſtleriſches Weſen iſt vollkommen auf das Sachliche geſtellt. Dieſer Maler fand den Weg zur Abſtraktion der Inhalte, wie ihn ſelten einer mit ſolcher Klarheit inne wurde.

So rechtfertigt ſich das Dekorativ-Vorherrſchende in Schrimpfs Bildern, zwingt uns die Überzeugung der Notwendigkeit eines Nur-ſo-geſtalten-könnens auf.

Damit wird die zweite Eigenheit im Weſen der Malerei Georg Schrimpfs offenbar.

* * *



Georg Schrimpf. Bild zu einem Grabmal.

Man kann die Ölbilder Georg Schrimpfs in drei Arten einteilen und es ist wesentlich, sie, obwohl sie oft in die gleiche Zeit fallen, gesondert zu betrachten. Eine solche Einteilung liefert den besten Beweis unserer Behauptung von der „absoluten Stimmungsmalerei". Gerade an dieser auffallenden Verschiedenartigkeit seiner Gestaltungen, die nur dieser einzige Urausgangspunkt, nämlich das Zutiefstmenschliche, verbindet, wird das weite schöpferische Ausmaß dieses Künstlers am besten lebendig und eröffnet Hoffnungen.

Die Frühwerke bewegen sich gleichatmig im Starkornamentalen. Die Kontur ist das Vorherrschende. Ganz starke, ungebrochene Farben sind da. Keine Differenzierung fast. Meistens sind es Frauen. Gebärende, ganze Gruppen, zwischen Bäumen, unter einer hügelumrahmten Sonne, um einen runden See. (Wie von einem ganz anderen sind daneben Aquarelle, die munter und beinahe kalligraphisch Tanzende darstellen



Georg Schrimpf. Im Bade.

oder Akte voll hymnischer Rhythmik.) Durch die Gesamtzahl der ersten Ölbilder bis herauf zum späten Fragment „Geburt" fließt lastende Düsterheit. Furchtbar blicken Augen, aufgerissen, wehrlos, aus lethargischen Gesichtern. Schultern hängen in mutterhafter Schwere. Diese Gesondertheiten wachsen zuletzt vollkommen ins Freskale. Die schon genannte „Geburt" ist reinster Ausdruck solcher Stimmung, strömt eine grauenhafte Hilflosigkeit aus und steht starr als Eckpfeiler da. Während in einigen der Frühwerke noch eine lässige Bewegung lebt, vermittelt dieses Bild den Eindruck vollkommener Schemenhaftigkeit. Es ist, als klebten die Gestalten im Raum . . .

Noch einmal zittert solche Ohnmacht in der sehr flächigen und scharfkonturierten „Stadt" ins Graue. Bis 1917 wiederholen sich diese Düsterheiten. Die aus dem gleichen Jahre stammende „kleine Stadt" wendet sich bereits ins Baumäßige. Die „Rehe" haben



Georg Schrimpf. Besuch beim Kinde.

schon den Jubel des Plastischen. Auch klingt stärkeres farbliches Zugreifen aus diesem Bild.

Ich möchte die düsteren, flächigen und farbarmen Bilder Schrimpfs fast durchwegs als freskale Versuche bezeichnen. Nur steht das stark Graphische, das eine solche Bezeichnung nicht zuläßt, im Wege.

Der Maler hat sich in der Entstehungszeit der Bilderklasse, die in der „Geburt" ihren Abschluß findet, mit Raumausgestaltungen in dieser Art sehr beschäftigt und dies ist vielleicht eine Erklärung solcher Zielhaftigkeit.

Von den Frühwerken „Mädchen mit Katze", „Musizierende", zum „Wunder" bis herauf zu den späten Bildern tritt das Betonen des Plastischen immer mehr in den Vordergrund. Die Farbe ist munterer, heller, wenn auch stellenweise noch flächig nicht ganz gelöst. Nur die Aquarelle aus jeder Periode sind ausgeglichen.

Die Jahre 1918, 1919 und 1920 schließen Schrimpfs beste Werke in sich. Da steht das große Madonnenbild. Die „Stillende Mutter“, die Bildnisse und das wundervolle „Bild zu einem Grabmal“, das der Maler für das Grabdenkmal seiner verstorbenen Frau schuf.

Diese Werke sind durchwegs gereinigt von allem Daneben. Ihr Streben ist dekorative Architektur im besten Sinne. Die Farbe ist tiefer geworden und hat einen Glanz in ihrem breiten Fluß. Die Gebärde aller Bewegung trägt die Sicherheit des Geschlossenen.

Die ganze sachliche Schlichtheit, die im Wesen dieses Malertums liegt, leuchtet aus dem Bildnis „Maria Uhden“. Zucht und erstaunliches Gefühl für Raum und Form spricht aus dem „Selbstporträt I“ und aus dem Bildnis „O. M. Graf“.

Von 1920 ab dringt eine reichere Nuancierung der Farbe in die Bilder. Das große Bild „Die Erzähler“ ist gesättigter, geht wieder ins Breite, gleichsam als suchte es nach einem Neuen. Das „Selbstporträt II“ steht unentschlossen und hart an der Grenzscheide solchen Entscheidens. Die elegische „Frau am Wasser“ ist wieder ganz (fast zu stark) ins Dekorative gewendet und ein einziges Stilleben umschreibt noch einmal rührende Raumhaftigkeit.

Der Aquarellschatz aus diesem Jahre ist sehr reich und fortschreitend. „Aussicht“ nennt sich ein Blatt, das zu dem Köstlichsten gehört, was einem solchen Pinsel entströmte.

* * *

Es gibt wenig Graphikblätter Georg Schrimpfs, die nicht rund wären. Diese Besonderheit einer mehr ins Kreishafte strebenden Schwingung wird nur durchbrochen von dem Blatt aus der ersten Holzschnittmappe „Hafen“, vom „Mädchen am Fenster“, der späten „Tessiner Bergstraße“ und dem „Franziskus“.

Auch hier nimmt Schrimpf eine seltsame Sonderstellung ein. Seine Holzschnitte wachsen einzeln. Es sind Pflanzen für sich und dasjenige, was gerade in letzter Zeit wieder sehr zum Schaden des Holzschnitts als Kunstwerk versucht wird, nämlich ihn ins Illustrative einzuordnen, ihn zur „Gebrauchsgraphik“ herunter zu nivellieren, geht den Blättern Schrimpfs völlig ab.

Man scheint vergessen zu haben, daß der Holzschnitt Träger und Ausdruck einer Idee, einer Welt, wie jedes Kunstwerk, ist und in dem Momente, da man ihn als Hilfsmittel zur Verdeutlichung irgendeiner Handlung usw. macht, aufhört und zum kunstgewerblichen Kitsch wird.

Darum gebührt gerade in dieser Hinsicht Schrimpfs Holzschnitten der hohe Rang unbefleckbarer Kunstwerke.

Wer die Welt eines heiligen „Franziskus“ so innig in die schwarzweiße Formsprache zu prägen versteht, wer das Gesicht einer „Stadt am Hafen“ und das ganze Wehe eines „Mädchens am Fenster“ bis zur einmaligen verklärenden Vision zu steigern mächtig ist und nie abweicht von seiner Aufgabe, nicht anders als das geistige Sinnbild immer und immerwährend zu formen, der hat ein Anrecht, in die erste Reihe unserer Graphiker gestellt zu werden.

Aber es ist noch ein anderes, was diesen Holzschneider nie zum Illustrator machen kann, nämlich seine innere Stellung im Momente des Kunstschaffens zum Kosmos, zu jenem rätselhaften „Um uns“. Georg Schrimpf als Einheit umfaßt immer das Ganze und alle seine Werke sind Zeugnisse solcher Schau.

Das ist das Gesetz seines Schaffens, daß er umfaßt, nicht hineingreifen kann.

* * *

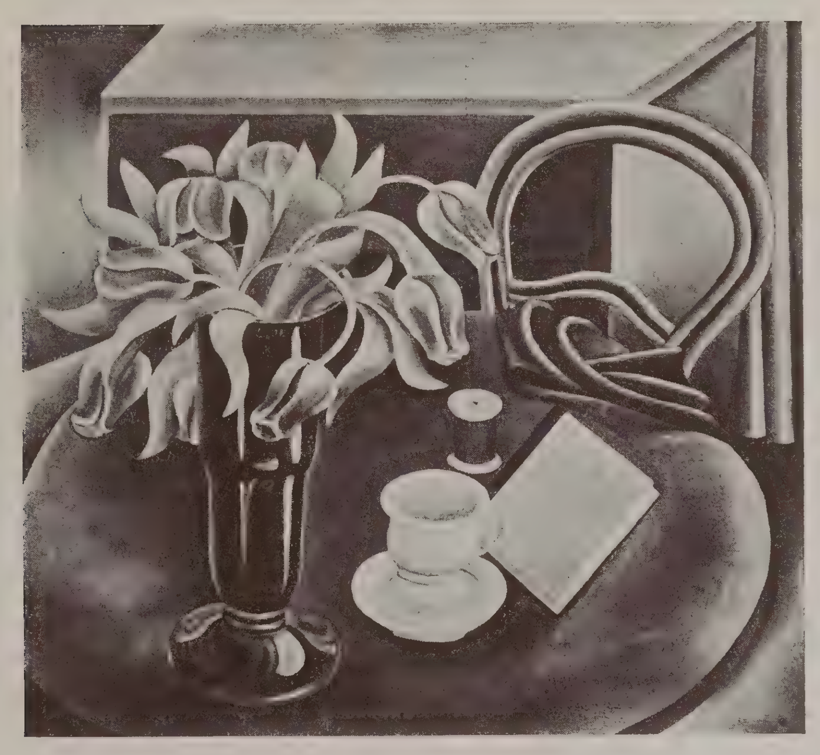
Es ist viele Male versucht worden, dieses Malers Werk mit Vorgängern zu vergleichen. Man nannte Giotto. Man suchte bei den alten Kölnern.

Mag sein, daß dieser im Aneignen fremder Formen unbewandertste Maler einmal ein Gesicht sah, das haften blieb, die Falte auf einem Madonnenbild lange nacherlebte.

Im tiefsten und weitesten Sinne steht diese Malerei vereinzelt vor uns und in der Zeit. Aus den großen Augen dieser Gesichter schaut das Staunende, das sich nie anders finden kann, als in der Form, die von Uranfang in der keuschen Seele dieses kindlichen Menschen lebt.

Georg Schrimpf hat nur eines mitgebracht ins Fluten seiner unentwegten Schaffensklarheit: Die Empfindung des Gesamtseins.

So rechtfertigt sich unser Versuch, seinem Wesen und seinem Werke näherzukommen.



Georg Schrimpf. Stilleben.

Emmanuel Gondouin

Von PAUL COLIN
Mit 9 Abbildungen

Emmanuel Gondouin zählt zu der neuen Malergeneration, die der Wunsch leitet, mit dem Kubismus abzurechnen und auf dem Bleibenden weiterzubauen.

Die ersten Zeilen dieses Artikels sollen ihn nicht als einen fertigen Meister hinstellen, der die Qualen und Verirrungen einer mühseligen Entwicklung überwunden hat. Er ist jung — sein Werk ist heute schon bedeutend zu nennen und seine Rolle darf keinesfalls unterschätzt werden — doch er stellt das geistige Wollen einer ganzen Künstlerschar dar; er verheißt Lösung den schwebenden, schweren Problemen der Malerei.

Die Stellung Emmanuel Gondouins ist negativ. Nicht mißzuverstehen, er ist eine lebendige Auflehnung gegen die ästhetischen Verirrungen seiner Epoche, er sieht und kritisiert die Schwächen aller Schulen, deren Lärmen die Rivalität und die Reaktion noch verstärken; er weiß sehr wohl, was vermieden werden muß, sieht aber noch nicht klar, was zu tun ist. Er sucht sich freizumachen, aber sein Schaffen ist zu fieberhaft, widerspruchsvoll, erfüllt von Rückfällen und Schwanken, aufrichtig gewiß, aber zugleich etwas müde.

Emmanuel Gondouin ist eine beständige Kritik der ganzen gegenwärtigen Malerei. — Kritik des Impressionismus: er fühlt seine Schwächen, den Mangel an geistigem Aufbau



Emmanuel Gondouin. Symphonie in Schwarz und Grün. Landschaft.



Emmanuel Gondouin. Symphonie in Schwarz und Violett. Landschaft.

und seine flüchtige Malweise; — Kritik des nach seiner Ansicht oft schablonenhaften Kubismus, dessen Antiindividualismus eine ganz gewöhnliche Sackgasse zu werden droht; — Kritik des Fauvismus, dem, ohne jeden inneren Reichtum, oft nur durch Virtuosität blendend, jede Daseinsberechtigung fehlt.

Der Impressionismus hat das Problem der Form gegeben und die Farbe in den Vordergrund gestellt; — der Kubismus war in einem Augenblick unumgänglich, da die Entartung des Impressionismus die Malerei in ihrem Wesen selbst bedrohte; — der Fauvismus hat alle starken Kräfte gelöst und so in schwersten Stunden der französischen Malerei die Wege freigemacht.

Zwischen allen diesen Formeln wird Gondouin hin- und hergezogen, oder besser gesagt, wird von all den Formeln zurückgestoßen. Seine Intelligenz ist zu lebhaft, um sich Täuschungen hinzugeben, er selbst viel zu gestählt, um nicht wahr zu sein. So



Emmanuel Gondouin. Bretonin.

müht er sich im Leeren ab, macht die vergeblichsten, fruchtlosesten Anstrengungen. Wie immer in einem solchen Fall, öffnen sich ihm zwei Wege: der Realismus und das Streben nach dekorativer Wirkung.

* * *

Realismus. Es handelt sich nicht darum, auf Courbet zurückzugehen. Zuviele Dogmen haben seit fünfzig Jahren das freie Schaffen aller Künstler geknetet, um an solche Rückschritte denken zu können. Der Realismus wird „interpretiert", er bekommt eine „subjektive" Note: es entsteht ein Werk wie das Bildnis Mirbeaus.

Auf der Herbstausstellung 1920 erregte dieses schon in seinem Ausmaß ungewöhnliche Gemälde bedeutendes Aufsehen. Auch die schärfsten Kritiker und die Helden, die dem Werke jede Existenzberechtigung absprachen, konnten sich seiner Wirkung nicht entziehen, „weil dieser Mirbeau auf realistische Art und Weise entworfen war". Mit



Emmanuel Gondouin. Bildnis.

ſeinen Übertreibungen und Entſtellungen (und trotz ihnen) treten die Bewunderer der in der Mehrzahl ſtarken Porträts dieſer Ausſtellung dieſem Bild unbefangen und ohne Kritteleien gegenüber.

Gondouin fühlte ſich durch dieſe gedrängte Darſtellungsweiſe beengt. Er wollte weniger leſerlich ſein und warf ſich auf eine mehr ſtiliſierte, eigenſinnig einfache, beſcheidenere, härtere Malart. Es entſtanden beinahe Wortſpiele (wenn man es ſo nennen darf) wie die Katze, deren Konzeption ſich ganz und gar von den kubiſtiſchen Werken ſeiner Frühzeit entfernte (oder z. B. ſeine Symphonie in Schwarz und Grün). Sein Erzengel nähert ſich wieder faſt der Auffaſſung eines Guſtave Moreau, übertrifft allerdings deſſen falſche literariſche Geſtaltung.

Aber Gondouin war viel zu intelligent, viel zu ſehr Künſtler, um ſich nicht darüber im klaren zu ſein; ſo entwächſt ſein Verlangen nach ſynthetiſcher Geſtaltung in anderer Richtung. —

Dekorative Beſtrebungen entwickeln ſich, es entſteht eine Periode, deren Wirkſamkeit mit wenig Worten zu umreißen iſt: ausgeſuchte Linienführung, nach ausgewählten

Flächenwirkungen, ſinnliche, nicht mehr geiſtige Harmonien, Abſtraktion durch Anwendung einer ganz ſtrengen Aufzeichnungsart gemildert; bewußtes Neigen zur Dezentraliſation.

Seine 1921 im Salon des Indépendants ausgeſtellten Bilder laſſen bedeutend ſtärker, als die hier wiedergegebenen Figuren, dieſen Willen nach ungebundener Viſion erkennen. Eine Entführung der Europa in Ocker und Grün hat ſogar bereits das Ausſehen eines großen und vollkommenen Entwurfes zu einem Wandteppich angenommen, das auch einzelne ſeiner Landſchaften, wie die Symphonie in Schwarz und Violett, nicht zu verbergen ſuchen.

Auf dieſem dekorativen Wege fortſchreitend, immer ſeltener von realiſtiſcher Inbrunſt heimgeſucht, geht Gondouin ſeinem Ziel entgegen.

* * *

Vorher zu ſehen, wo er enden wird, iſt unmöglich; den Propheten zu ſpielen wäre töricht. Gondouin hat eine große negative Kraft bewieſen. Seine Werke erlauben die Behauptung, daß eines Tages der Schöpfer in ihm dem Kritiker nicht unterliegen wird ermächtigen aber niemand, ſeinen Abſtieg zu prophezeien.



Emmanuel Gondouin. Sitzendes Mädchen.

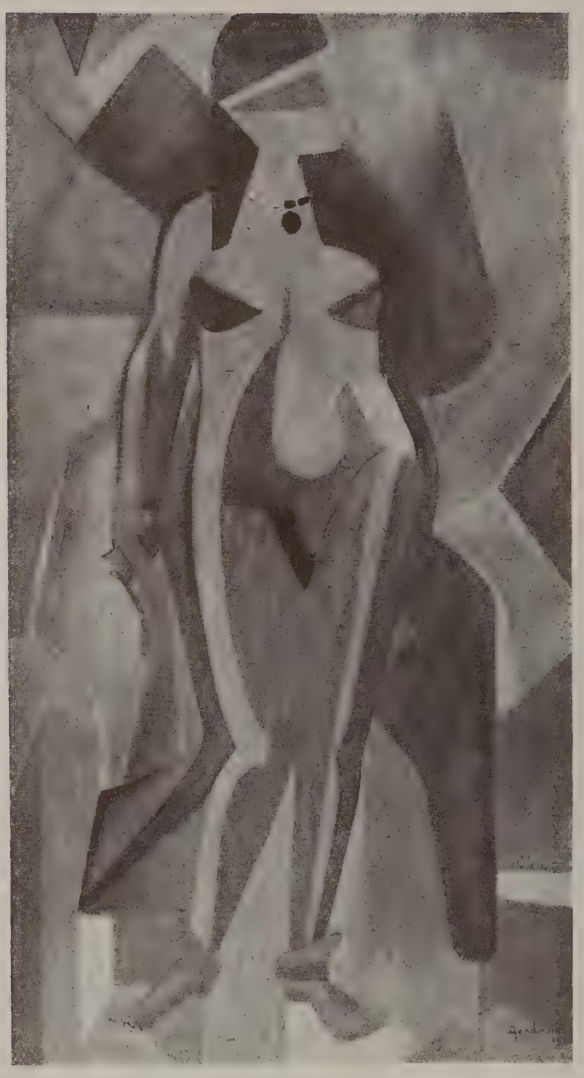
Die antinaturalistische Kunst im Spiegel der altgriechischen Philosophie

Von ALFRED STROBEL-Innsbruck

Man hat alle möglichen Verbindungen zwischen der expressionistischen Kunstauffassung des 20. Jahrhunderts und den Stil- und Inhaltsformen früherer Epochen zu knüpfen versucht. Und solche Versuche führen zu befriedigenden Ergebnissen, wenn man jene Kunstgruppen, ja oft ganze Epochen betrachtet, die in ihrem Ausdruck antinaturalistisch waren, die „Seele vor den Körper“ stellten. Wenn wir rückwärts in der Zeitrechnung schreiten, dann stoßen wir zunächst auf jene Gruppe der Malerpoeten, die in Rom um Joseph Anton Koch sich scharte, die Nazarener und Romantiker umfaßte und noch in ihrer zweiten Generation die inbrünstige Sehnsucht der ersten, ihr Streben nach Verinnerlichung, ihr Suchen nach dem reinen Geistesausdruck heilig hielt. Wir kommen schließlich zurück auf die große Periode der Gotik, die für die Menschheit



Emmanuel Gondouin. Selbstbildnis.



Emmanuel Gondouin. Mulattin im Bade.
Zu dem Auffatz von Paul Colin „Emmanuel Gondouin“.

mehr war als nur eine Stilperiode und im weiteren Näherrücken an die Urſtände zu dem in der Naivität des Geſtaltens ſo rührenden Ausdruck des Wollens in der Kunſt unverbildeter Völkerſchaften.

Wenn wir heute daran feſthalten, aus dieſer reinen Gefühlskunſt Werte ſchöpfen zu können, die unſeren Gefühlen näher ſtehen, als vor wenigen Jahrzehnten geſchaffene, dann müſſen wir uns auch die Frage vorlegen: Wie wirkte jene Kunſt auf den Intellekt ihrer Zeit, wie ſtanden Richter und Geiſtesführer ihr, wie der Kunſt überhaupt gegenüber?

Die altorientaliſche Kunſt im ſüdöſtlichen Mittelmeergebiete und im weſtlichen Teile Aſiens mußte an den Küſten des Meeres Halt machen und konnte die klaſſiſchen Gebiete Europas in den Entwicklungsſtadien der nationalen Kunſt nicht entſcheidend befruchten.



Emmanuel Gondouin. Spaziergang in den Bergen.
Zu dem Aufſatz von Paul Colin „Emmanuel Gondouin".

Die griechiſche Kunſt entſtand aus dem nationalen Mythos heraus (ſie fand in den Hermen der Götter ihre erſte und ſtets ausgedehnteſte Möglichkeit zur Geſtaltung) und ſchuf ſich ihre Formen ſelbſt. Sie war bei all dem geiſtigen Idealismus ihrer Grundlagen in der Behandlung der Materie, der Körperlichkeit naturaliſtiſch.

Aber gerade dieſer körperlich reproduzierende Naturalismus führte eben infolge ſeines Weſens zur Verurteilung der Kunſt durch Platon. Er verbannt ſie aus ſeinem Staatsweſen. Nur ſoweit ſie die ethiſche Bildung der Charaktere zu fördern vermag, iſt ſie zugelaſſen. Aber ſehr gering ſind dieſe Möglichkeiten; denn Platon ſieht einerſeits in der Natur nur eine Nachbildung der Ideen, im Künſtler aber andererſeits wiederum nur den Nachbildner der Naturgegenſtände. So ſind ihm die Schöpfungen der Kunſt nur ein Nachbilden des Nachbildes.

Platons Standpunkt berührt ſo den mancher Verkünder einer neuen Kunſtanſchauung in unſeren Tagen, die ebenfalls zwiſchen der Idee und dem Künſtler die Natur (wir ſagen heute: den äußeren [äußerlichen] Eindruck) als hemmendes Zwiſchending fühlen. So antizipiert Platon in glänzender Weiſe die Äſthetik der nachnaturaliſtiſchen Jahrzehnte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Chriſti. Paul Weſtheim ſchreibt von der neueſten Kunſt, daß ſich in ihrer Geſtaltung die Weltanſchauung einer Generation, für die es nur das phyſiologiſch Greifbare als Tatſächlichkeit gebe, manifeſtiere. Und Fritz Burger verkündet: „... das Materielle und alles Fleiſchliche verſinkt vor der Urkraft und dem Urſinn des Daſeins, in der Götterdämmerung der Vergangenheit feiert das Geiſtige der Seele eine große Auferſtehung". Nach dieſen Anſchauungen ſoll nunmehr jene primäre Nachbildung für den Künſtler in Wegfall kommen, die Platon das Kunſtwerk nur als ſekundäre betrachten ließ.

600 Jahre nach Platon freilich hat der aus dem Lande der Pyramiden ſtammende Plotin, der ernſteſte, tiefſte und erkenntnisreichſte Vertreter des Neuplatonismus, „die ſchöne Abendröte der griechiſchen Philoſophie" (Deuſſen), den radikalen Standpunkt Platons korrigiert und der Kunſt eine bedeutende Stellung eingeräumt. In der fünften der von Porphyrios aus Plotins Schriften zuſammengeſtellten Enneaden heißt es im achten Stücke („Über das intelligable Schöne"): „Wenn einer die ſchönen Künſte gering einſchätzt, weil ſie die Natur nachahmen, ſo iſt zunächſt zu bemerken, daß auch die Naturerſcheinungen Nachahmungen eines anderen ſind. Weiter aber ſoll man wiſſen, daß die Künſtler nicht einfach nachahmen, was ſie ſehen, ſondern daß ſie auf die Ideen zurückgehen, von denen die Natur ſtammt; ferner auch, daß ſie vieles aus eigenem hinzufügen; denn, wo etwas mangelt, da ergänzen ſie es, weil ſie die Schönheit in ſich tragen."

Für uns das Wichtigſte an dieſer Äußerung Plotins iſt die Erkenntnis des antinaturaliſtiſchen Charakters der wahren Kunſt. Ob ſich dieſer Antinaturalismus in der Form des Schöpferiſchen früherer Epochen, die Erkenntnis aber in der Durchgeiſtigung der Gotik, im Grübeln und Jubeln der Romantik oder in der expreſſioniſtiſchen Bewegung unſeres Jahrhunderts äußert, iſt gleichgültig. Sie war immer da, wenn man ſich gegen die Vorherrſchaft der bloßen Materie im Kunſtwerke auflehnte, und war ſomit immer da, wenn der Kunſt durch eine geiſtige Bewegung neue Bahnen gewieſen wurden. An der Tatſache aber, daß die altgriechiſche Philoſophie des Platon und ſeiner geiſtigen Nachfolger bereits zu einem Zeitpunkt dieſe bedeutſame Erkenntnis ausſprach, als die Kunſt Europas noch in ihren Anfangsgründen ſteckte, erſehen wir, daß der Kampf gegen den reproduzierenden Naturalismus mehr als zwei Jahrtauſende alt iſt. Er facht immer wieder auf, wenn die Menſchheit in Zeitläuften des ſiegenden Materialismus nach dem reinen Geiſte ruft, damit dieſer wieder das Zepter ſchwingen möge im Reiche des Schönen.

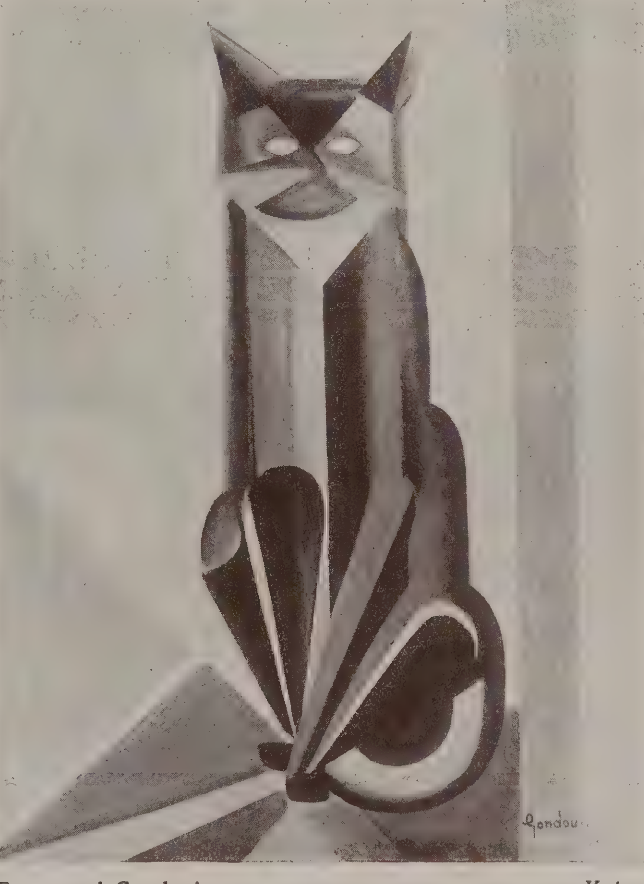
Aber nicht Platon und ſeine Schule allein konnten ſich im alten Griechenland zu dieſer Erkenntnis finden; denn unabhängig von Platon iſt auch der um etwa fünfzig Jahre jüngere Ariſtoteles zu ihr gelangt. Auch ihm iſt das Schaffen des Künſtlers nur ein Nachbilden der Natur. Aber er umfaßt es in ſeiner Bewertung bereits mit viel konkreteren Begriffen. Und er macht Zugeſtändniſſe: denn wohl ſei die Tätigkeit des Künſtlers ein Nachbilden, aber was er nachbilde, ſeien nicht ſo ſehr die einzelnen Dinge, als vielmehr das in ihnen zum Ausdruck kommende Allgemeine, alſo (nach der Anſchauung des Ariſtoteles) die Idee, die das Weſen der Erſcheinung ausmache. Auch dieſer Standpunkt iſt in ſeinem tieferen Weſen, in ſeinem Kern antinaturaliſtiſch. Die Idee ſiegt. Das Was ſiegt über das Wie. Ariſtoteles ver-

mag von dieſem Standpunkt aus ſtreng zwiſchen Hiſtoriker und Künſtler zu unterſcheiden. Der Naturalismus ſpäterer Epochen, beſonders des vergangenen Jahrhunderts, kannte dieſe Trennung meiſt nicht mehr[1].

Mit dieſer Erkenntnis im Herzen konnte Ariſtoteles jenen Satz niederſchreiben, der in ſeiner Bedeutung in der Kunſtliteratur aller Zeiten und Völker vereinzelt blieb und doch wie ein Fanfarenklang durch die Zeiten fortſchmetterte: „Die Poeſie (d. h. die Kunſt) iſt philoſophiſcher und wertvoller als die Geſchichte.“ Wie furchtbar trocken nimmt ſich demgegenüber Lukians Definition der Kunſt aus, der ſie beſtimmt als eine „nützlichen Zwecken des Lebens dienende Summe durch Übung erworbener Fertigkeiten!“

Nur einmal noch, aber zweitauſend Jahre ſpäter, gab einer der Größten dem wahren Rang der reinen Kunſt im Leben des Geiſtes in ähnlich ſtolzer Weiſe wie einſt Ariſtoteles Ausdruck. Vom Königsberger Philoſophen ſtammt die Lehre: „Die Kunſt iſt das einzig wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philoſophie.“

Was in den Anſchauungen der genannten altgriechiſchen Philoſophen, ihren Meinungen über das Verhältnis zwiſchen Kunſt, Welt und Seele zum Ausdruck kommt, bewegte — wenn auch in anderer Form und mit anderer Ausdrucksgeſtaltung — die ſuchenden Geiſter der Menſchheit ſpäterer Tage. Wir von heute vermögen ſogar in den angeführten Stellen der Werke Offenbarungen zu finden, nachdem wir ſo ſehr beſtrebt ſind, uns von dem vom bloßen Eindruck Geſchaffenen, dabei aber geiſtig Ausdrucksloſen zu emanzipieren. Zu Problemen, die uns heute vor allen anderen beſchäftigen, nehmen Platon und Ariſtoteles und wie die Denker jener Zeit heißen, bereits mit entſchiedener Erkenntnis Stellung. Auf manche Frage, die wir uns heute erſt ſtellen, finden wir eine ſchon vor Jahrtauſenden gegebene Antwort. Die wichtigſte und wertvollſte wohl die auf die Frage nach dem Warum, nach der Erklärung unſerer inneren Gefühle aus den Urzuſammenhängen heraus.



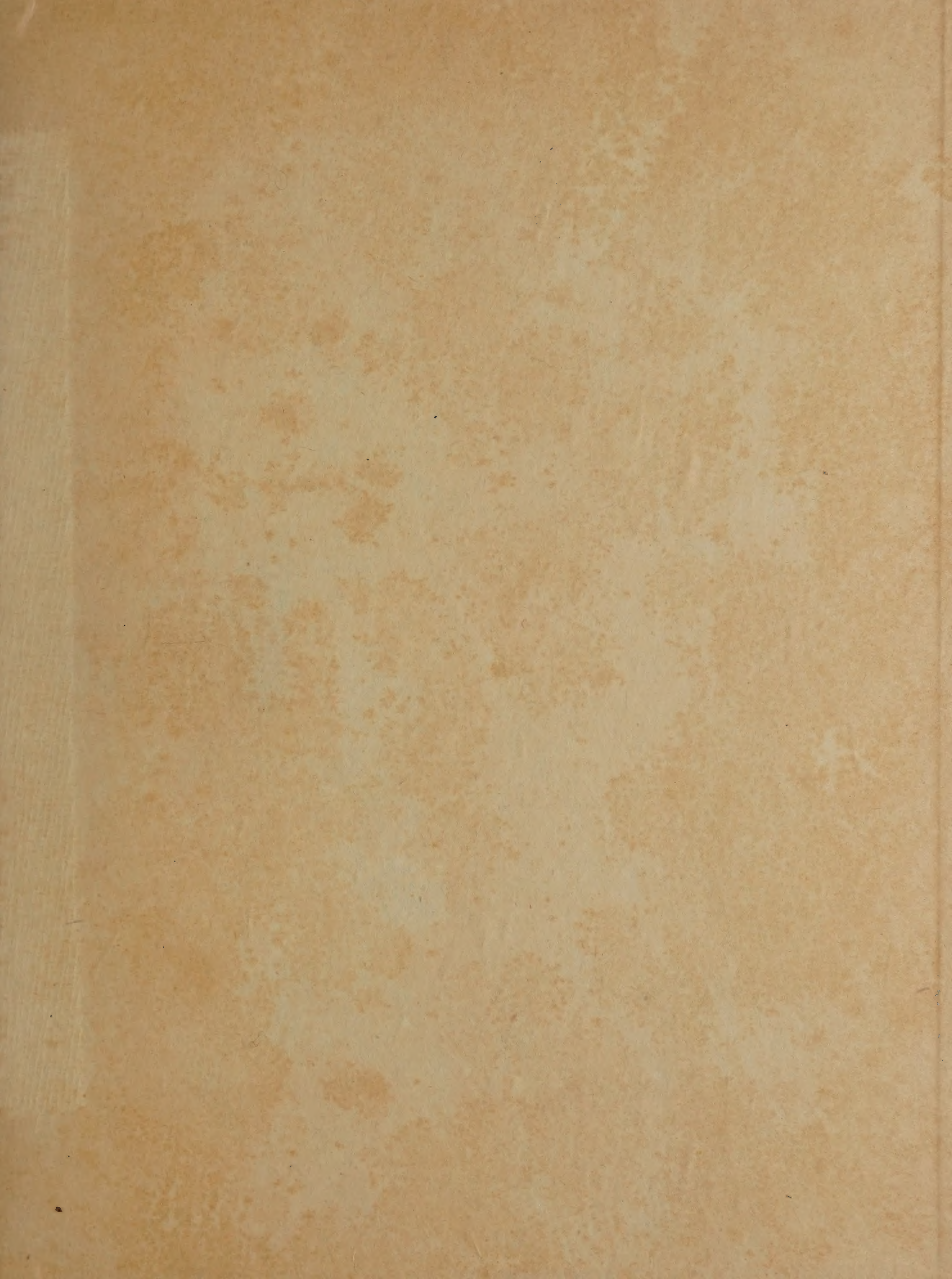
Emmanuel Gondouin. Katze.

[1] Es iſt hier ſtreng zu achten, daß im vorliegenden Falle nur von Naturalismus in der bildenden Kunſt die Rede iſt. In der Dichtung errang er ſich weiteres Feld. Dort wurde er geſtaltend, in der Malerei blieb er ſchauend, reproduzierend. So z. B. hebt ſich der naturaliſtiſche „Florian Geer“ über das Fühlen des Hiſtorikers hinaus.

Das Jahrbuch der jungen Kunſt erſchien erſtmalig mit acht Originalgraphiken im Spätherbſt 1920. Exemplare dieſes erſten Bandes koſten — ſoweit noch vorhanden — geb. M. 100.—, die numerierte Vorzugsausgabe mit einer Originalradierung von Ludwig Meidner, in Halbleder gebunden (Exempl. 1—100) M. 300.—.







VERLAG KLINKHARDT





HORRMEYER 21

& BIERMANN-LEIPZIG